Diacritica

Bimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Valeria Della Valle ("Sapienza Univ. di Roma"), Alessandro Gaudio (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Matteo Lefèvre (Univ. di Roma "Tor Vergata"), Maria Panetta (ASN in Letteratura italiana contemporanea), Italo Pantani ("Sapienza Univ. di Roma"), Giorgio Patrizi (Univ. degli Studi del Molise), Ugo Perolino (Univ. degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara), Paolo Procaccioli (Univ. della Tuscia), Giuseppe Traina (Univ. degli Studi di Catania-sede di Ragusa)

Rivista telematica open access registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Codice ISSN: 2421-115X - Sito web: www.diacritica.it

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Editore e rappresentante legale: Anna Oppido – P. IVA: 13834691001

Sede legale e redazione testi: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni

Anno II, fasc. 5 (11), 25 ottobre 2016

a cura di Maria Panetta

Indice

Editoriale

Dopo l'ultimo terremoto: le politiche per la ripresa, di Domenico Panetta…….. p. 7

Letture critiche …… p. 11

L'Illusione *di De Roberto e i rispecchiamenti di un'eroina tragica*, di Dario Stazzone……. p. 13

Abstract: *The article highlights the tematic crosspoint of* L'Illusione*, the novel that, on one hand, picks up some themes from the* Ermanno Raeli*, De Roberto's first great novel, on the other it introduces the so-called cycle of the Uzeda, a family saga that includes* I Vicerè *and* L'Imperio*. The main charater of the* Illusione *is Teresa Uzeda, inspired by Flaubert's* Madame Bovary*. The differences from Flaubert's model are rapresented by Teresa's passion for literature and the way she gets lost in literary-fiction, in the fantastic overworld that takes the place of reality. Besides the identificational projections of Teresa, the central theme of the mirror and the portrait that are dealt with throughout the entire novel are studied.*

Attilio Bertolucci: 1925-1929. Nascita e avvento di «Sirio», di Sebastiano Triulzi……. p. 28

Abstract: *This extract is taken from the fifth chapter of Sebastiano Triulzi's recent monograph* Attilio Bertolucci: 1925-1929. Nascita e avvento di «Sirio»*, devoted to interpretation of Bertolucci's verses collected in the first book of the young poet intitled* Sirio *and published in 1934.*

L'enciclopedia greca del Tiresia *di Giuliano Mesa*, di Elisabetta Perissinotto……...…. p. 42

Abstract: *Elisabetta Perissinotto analyzes in this essay the influence of classical Greek literature and, in particular, of Tiresia's figure in Giuliano Mesa's verses.*

Il resto di nulla. *Poesia e fisica dei versi di Roberto Deidier*, di Alessandro Gaudio……...…. p. 69

Abstract: Il resto di nulla *is a psychoanalytic study on the poems by Roberto Deidier. The basic idea is that the verses of the poet are measured with an empty space which opposes the form of poetry. It is possible that, in the poetry of Deidier, we can recognize a similarity, a homeomorphism between* Innenwelt *and* Umwelt*;*

this occurs through a kind of window, that's to say through the shape that it produces in the perceptual field of the poet. In other words, Deidier designates an exemplary structure of the symbolic system, a filter holding his verses and, at the same time, it allows us to define the complex relationship of the individual being with himself and his world.

Nostra sorella Antigone. Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre, di Elena Porciani…….. p. 76

Abstract: *This extract is taken from the introduction of Elena Porciani's recent monograph* Nostra sorella Antigone *(*Our sister Antigone*), devoted to interpretations and rewritings of Sophocles'* Antigone *made by female authors in the last 80 years. In particular, this section is devoted to a methodological overview of the comparative approach of the research.*

Storia dell'editoria…… p. 85

Omaggio a Dada, a cento anni dalla nascita: idee, luoghi, iniziative editoriali e valutazioni degli esperti, di Martina Neri……. p. 87

Abstract: *This extract is taken from Martina Neri's Master's Degree thesis about Dadaism and illustrates the ideas, the places and the editorial activity of the artistic and literary movement born in Switzerland in 1916. At the end of the study, there are three interviews to three experts of Dadaism in Italy, realized by the same author.*

Giornalismo nel XXI secolo: i commenti dei lettori online, di Elena Cappiello……... p. 111

Abstract: *Elena Cappiello analyzes in this short study the comments written by lectors to the articles published, in the XXIth century, in online journals. She explains how different is this tipology of notes from the letters sent in the past by lectors to redactions of papery magazines and newspapers.*

Inediti e traduzione ……...…. p. 129

Bufalino traduttore di Ramón Gómez de la Serna: analisi delle scelte traduttive, di Anna Ferraro……...……..…...… p. 131

Abstract: *This article represents the second and the last step of the study about the book* Sghiribizzi, *Gesualdo Bufalino's selection and translation of Ramon Gomez de la Serna's* greguerías. *After reviewing and revealing a certain affinity between the two writers, the work continues to illustrate, through a comment to the introductive* Note *of* Sghiribizzi, *the circumstances and the motivations that started the selection and translation of Ramon's* greguerías. *In conclusion, by focusing on the translating choices realized by Bufalino, it has been tried to recover both his personal translation theory and especially the traces of our translator's voice that interlaces inevitably with translated author's one.*

Recensioni …….……...…. p. 157

LIBRI

Pianeta dei misteri. Il neofantastico in scrittori postmoderni di Franco Zangrilli, di Biagio Coco…….…….. p. 159

Solo l'amore di Laurence Plazenet, di Claudio Morandini……..……..…... p. 163

Contatti ……... p. 165

Gerenza ……... p. 167

Editoriale

di Domenico Panetta

Dopo l'ultimo terremoto: le politiche per la ripresa

Il terremoto che recentemente ha sconvolto alcune zone dell'Italia centrale non ha solo provocato tutti i gravissimi danni noti all'opinione pubblica mondiale, seminando diffuso sconforto e giustificate apprensioni; ha anche messo in discussione gli equilibri raggiunti nei secoli precedenti nell'individuazione delle risorse e nella loro valorizzazione, nella distribuzione degli insediamenti urbani e, quindi, della popolazione, nelle scelte riguardanti le attività produttive e quelle sociali; ha bloccato avviati processi di sperimentazione agricola e zootecnica.

Ci siamo, così, trovati a essere nuovamente esposti, a causa della natura di una "terra ballerina", a rischi incalcolabili e imprevedibili, non sempre adeguatamente compensati dai vantaggi della produttività dei terreni locali, della vicinanza dei mercati, del richiamo delle amenità climatiche e di colture ben radicate sui territori.

I fenomeni appena verificatisi, com'è noto, purtroppo non sono recenti né seriamente e concretamente prevedibili. Sappiamo che già gli antichi scorgevano nel comportamento anomalo di certi animali, ad esempio nel latrato impaurito dei cani, i segnali dell'imminente scatenarsi di eventi tellurici; ai giorni nostri, i sismografi ed altre tecnologie avanzate non ci aiutano ancora ad annunciare con buon anticipo un terremoto o un maremoto per tentare di governarne al meglio gli andamenti, limitando al massimo possibile le conseguenze negative del suo passaggio in "aree sensibili". Non ci sono dubbi sul fatto che gli studi su terremoti e maremoti abbiano di recente fatto passi da gigante, ma essi non consentono ancora di poter reagire tempestivamente, riducendo al minimo le conseguenze nefaste che essi comportano.

Alla luce delle attuali conoscenze, si tratta, allora, di incoraggiare in ogni modo la cultura della prevenzione, della sperimentazione, della crescita e della solidarietà, onde assicurare strumenti diversificati e più adeguati di quelli, insoddisfacenti, attualmente disponibili, ad un'umanità che continua a esprimere il forte desiderio di restare nelle zone colpite, di voler continuare a viverci e ad intessere relazioni sempre più organiche e sofisticate con il mondo esterno e con quanti interagiscono sullo stesso territorio, di poter partecipare, infine, ai processi di sviluppo delle aree coinvolte e di individuazione delle prospettive di ripresa.

Dopo l'iniziale sconforto di tutti i terremotati e la sepoltura delle vittime, dopo gli impegni pubblici e privati per la ricostruzione, ha prevalso, sulle titubanze di alcuni, la volontà della maggioranza dei vecchi residenti di ricostruire dove il terremoto ha distrutto, mantenendo le caratteristiche delle varie realtà produttive e sociali del territorio, nel rispetto delle tradizioni e soprattutto delle abitudini alimentari radicate, delle varie eccellenze locali rinomate in tutto il mondo, e non trascurando la risorsa del turismo. Ora si ha fretta di ricostruire e di farlo in sicurezza, esaltando al massimo ricchezze e valori caratteristici di quelle aree.

Ricostruire senza snaturare, però, non è semplice, anche se le manifestazioni di solidarietà giunte da tutto il mondo spingerebbero all'ottimismo: non saranno, infatti, pochi biasimevoli episodi di sciacallaggio a indurre a pensare il contrario. Occorre individuare, prima, e rispettare, poi, le priorità, selezionare con accortezza le urgenze e attribuire primaria importanza, ad esempio, alla costruzione di scuole e alle politiche per l'occupazione. Ben vengano nuovi centri di aggregazione sociale, come i tre che si vorrebbero far sorgere nelle aree terremotate, ma solo se saranno utili a promuovere eventi di elevato valore culturale e sociale.

Progettare il dopo terremoto significa fare in modo che la ricostruzione sia tempestiva, rispettosa delle prescrizioni antisismiche, utile alla produzione di redditi per una popolazione che non fugge solo se intravede concrete possibilità di crescita. Se dalle indicazioni di massima si riuscirà a passare alla realizzazione di idee e

progetti, ad avvantaggiarsene non saranno soltanto le aree direttamente coinvolte ma l'intero sistema Paese, sempre più bisognoso di certezze e di tranquillità.

Nel ridisegnare il futuro di queste zone non basterà solo ricostruire, ma occorrerà anche chiedersi se ci sono spazi per innovare, tenendo ben presente che non basta un decennio per riparare i danni già accertati, ma che è importante saper proiettare nel domani le esigenze e le prospettive delle popolazioni che abitano la zona, operando di conseguenza e dando respiro alle politiche.

Le opportunità di sviluppo cresceranno ulteriormente se si saprà mantenere e potenziare la coesione sociale, trasformandola in una spinta aggiuntiva alla ripresa, e se si sapranno convogliare su questi paesi nuovi investimenti e nuove intraprese agricole, industriali e commerciali, in modo da alimentare il turismo, aiutare la mobilità e migliorare i servizi.

Se, all'interno di questi processi di rinnovamento, si sapranno individuare ulteriori occasioni (come, ad esempio, le coltivazioni idroponiche) di commercializzazione, l'aspirazione alla ripresa non si limiterà al solo ripristino della vivibilità: la ricostruzione potrà trasformarsi in un'opportunità che l'economia dell'area e quella nazionale non potranno lasciarsi sfuggire, in un'occasione di cui le popolazioni coinvolte devono essere aiutate a prendere coscienza.

Letture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarità.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: **10/F**, 10/C, 11/C, 14/A
Settori scientifico-disciplinari:
- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione
- L-ART/07: Musicologia e storia della musica

- M-FIL/04: Estetica
- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi
- M-FIL/06: Storia della filosofia

- SPS/01: Filosofia politica

L'Illusione *di De Roberto e i rispecchiamenti di un'eroina tragica*

Il secondo romanzo di Federico De Roberto, *L'Illusione*, è stato considerato spesso l'*ouverture* del ciclo familiare degli Uzeda, ma la sua posizione, in virtù dell'«indefettibile "focalizzazione interna"»[1] con cui sono narrate le illusioni e disillusioni di Teresa Uzeda, protagonista unica dell'opera, è peculiare tra i romanzi derobertiani e rimane ben lontana dalla polifonia dei *Vicerè* o dall'intreccio di voci dell'*Imperio.*

L'itinerario di Teresa è tracciato con profondità introspettiva dall'infanzia alla piena maturità, sviluppando alcuni motivi già presenti nell'*Ermanno Raeli*, romanzo esordiale di De Roberto che, dal punto di vista stilistico, rimane ben distante dalle opere successive. Tuttavia, nelle vicende dei due protagonisti si può trovare più di qualche comunanza tematica o labile rispecchiamento. Ermanno Raeli, infatti, giovane incerto e presto privo di guida parentale, si dà a un'inquieta e inconclusa ricerca di conoscenza che attraversa i diversi campi del sapere[2], mentre Teresa esercita il proprio rovello sulla materia amorosa, trascorrendo da un amante all'altro in una successione, sempre deludente, di rapporti adulterini[3]. Entrambi i personaggi, segnati dall'orfanità, pur godendo di una privilegiata condizione sociale, sono scissi e sofferenti. L'inquietudine di Ermanno è ricondotta al tema naturalistico della razza, al contrasto tra la natura paterna e quella materna:

---

[1] M. LAVAGETTO, *Introduzione*, in F. DE ROBERTO, *L'Illusione*, a cura di M. Lavagetto e S. Campailla, Milano, Garzanti, 1987, p. XII.

[2] Cfr. R. GALVAGNO, *Ermanno Raeli e la psicologia della Bildung*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di M. C. Papini, D. Fioretti e T. Spignoli, Pisa, Edizioni ETS, 2007, pp. 191-203.

[3] Alida D'Aquino ha definito Teresa Uzeda, in virtù della sua «tensione gnoseologica», un'«eroina della conoscenza». Cfr. A. D'AQUINO, *Tra «L'Illusione» e i «Vicerè»: Matilde e Teresa*, in *Gli inganni del romanzo. I «Viceré» tra storia e finzione letteraria*, presentazione di A. Di Grado, Catania, Fondazione Verga, 1998, p. 277.

Ermanno Raeli era rimasto orfano a ventun anno. Figlio di un Siciliano e d'una Tedesca, i tratti caratteristici delle due razze si mostravano curiosamente commisti nella sua persona e nella sua personalità […][4].

Ma la persona morale pagava certamente i vantaggi che l'individuo fisico doveva alla discendenza dalle due razze. […] i due temperamenti persistevano intatti e divisi nella nuova coscienza, esponendola ad un dissidio continuo e irrimediabile. Egli possedeva un doppio io, sentiva in due modi diversi, vagheggiava due opposte concezioni della vita […][5].

Pur senza motivazioni che rinviano a «razze» confliggenti, ma a causa dei travagli della sua esistenza, Teresa avverte in sé la scissione e si definisce, con un'espressione icastica, «rotta in due»[6].

Anche il rapporto tra *L'Illusione* e le successive opere di De Roberto è ricco di echi e richiami. Il romanzo del 1891, infatti, non è legato ai *Vicerè* solo da un esile filo tematico, ovvero il rapporto di parentela tra Teresa e la sfortunata madre Matilde Palmi, andata in moglie al contino Raimondo di Lumera: che *L'Illusione* possa esser letta anche come lo sviluppo *ex ante* di una delle tante vicende presenti nell'intricato intreccio del maggiore romanzo derobertiano è cosa ben nota; che, *mutatis mutandis*, lo strazio coniugale di Matilde sia destinato a ripetersi in Teresa, come in un gioco di specchi che procede per catene parentali femminili, è anch'esso un motivo ben noto e indagato dalla critica[7].

Più sottili sono i nodi tematici che accomunano le opere del ciclo degli Uzeda: basterebbe pensare all'apparizione, nell'*Illusione*, del testo araldico *Mugnòs* che sarà investito di una funzione essenziale nei *Vicerè*, letto e riletto dalla «zitellona» donna Ferdinanda al principino Consalvo[8], o ai tratti che assimilano il piccolo Roberto, figlio di Teresa, al giovane Consalvo: nei veloci cenni al carattere volitivo di Roberto,

---

[4] F. DE ROBERTO, *Ermanno Raeli*, Milano, Mondadori, 1923, p. 15.
[5] Ivi, p. 16.
[6] F. DE ROBERTO, *L'Illusione*, in ID., *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C. A. Madrignani, Milano, Mondadori, 2004, p. 388. Tutte le successive citazioni saranno tratte da questa edizione.
[7] Cfr. A. D'AQUINO, *Tra «L'Illusione» e i «Vicerè»: Matilde e Teresa*, in *Gli inganni del romanzo. I «Viceré» tra storia e finzione letteraria*, op. cit., pp. 267-93.
[8] Nell'*Illusione* a leggere e rileggere il *Mugnòs* per alimentare il proprio orgoglio aristocratico è il marito di Teresa, Guglielmo Duffredi; cfr. F. DE ROBERTO, *L'Illusione*, op. cit., p. 150: «Quando parlava della sua nascita, della sua nobiltà, era inesauribile: sapeva a memoria tutto il capitolo del *Teatro genealogico di Sicilia* del Mugnòs dove si ragionava della sua famiglia. Duffredi o Duffré era una corruzione di Umfredo; sotto gli Svevi i discendenti del Normanno erano stati perseguitati…».

alla sua formazione tra mozzi di stalla è facile scorgere una sinopia del futuro ritratto del principe Uzeda. Anche le pagine dell'*Illusione* dedicate a Roma, alla vita di Montecitorio e ai riti parlamentari sono chiaramente anticipatrici delle descrizioni dell'*Imperio.*

L'Illusione, sebbene irrelato da altri romanzi per quanto concerne significativi rinvii, presenta tuttavia tratti peculiari non solo all'interno del *corpus* derobertiano, ma anche in rapporto alla letteratura europea cui si ispira. La tragica figura di Teresa eccede decisamente quella dei suoi modelli letterari, in primo luogo l'Emma Bovary di Flaubert, per le sue capacità analitiche e autoanalitiche, per la forza corrosiva con cui ne è descritta l'illusione amorosa: come ha sottolineato Antonio Di Grado, non è un caso che la redazione dell'opera, definita dallo stesso autore un «monologo di 450 pagine»[9], si accompagni a quella del saggio *La morte dell'amore*, pubblicato un anno dopo[10], e trovi un'ulteriore appendice nel settimo capitolo degli *Amori* del 1898[11].

Dietro alla vicenda di Teresa, alle illusioni che investono parimenti la materia amorosa, politica, religiosa, araldica e letteraria, è facile scorgere la sensibilità tormentata dello scrittore, dell'uomo che è stato autore della *Morte dell'amore*, degli *Amori* e del singolare saggio *L'Amore. Psicologia-Fisiologia-Morale*, dove il più forte dei sentimenti umani è ricondotto alla sua base fisiologica[12].

Ogni scrittore si proietta e si rispecchia almeno parzialmente nei suoi personaggi: questo è chiaro nel modo in cui De Roberto descrive e scandaglia le intermittenze del cuore di Teresa, ma è evidente anche nel modo in cui egli rappresenta il mondo maschile ed esprime le pulsioni più immediate in termini tanto abili dal punto di vista retorico quanto mendaci. Fra tante delusioni Teresa giunge a

---

[9] Lettera di F. De Roberto a F. Di Giorgi del 18 luglio 1891, in A. NAVARRIA, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Niccolò Giannotta Editore, 1974, p. 25. Mario Lavagetto ha dedicato un saggio fondamentale a *L'Illusione*, nel quale definisce, con un'originale metafora, il «monologo di 450 pagine» una «narrazione» che «si scava la strada lentamente, come un ferro a spirale penetra in una materia compatta». Cfr. M. LAVAGETTO, *Introduzione*, in F. DE ROBERTO, *L'Illusione*, op. cit., pp. XII-XIII.

[10] F. DE ROBERTO, *La morte dell'amore*, Napoli, Pierro, 1892.

[11] F. DE ROBERTO, *Gli amori*, Milano, Treves, 1898.

[12] Cfr. F. DE ROBERTO, *L'Amore. Fisiologia – Psicologia – Morale*, prefazione di A. Di Grado, Sesto Fiorentino (FI), Apice Libri, 2015. Per uno studio dei *topoi* amorosi nell'opera derobertiana cfr. R. CASTELLI, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2012.

constatare, volta per volta, la morte del suo amore, la morte stessa dell'amore: «Adesso ella intravedeva, più distintamente di prima, una cosa orribile; la morte di quell'amore… Il miraggio che l'aveva affascinata, la speranza che l'aveva sorretta, svanivano, si dileguavano, insensibilmente, ma continuamente, senza speranza di ritorno»[13].

Il ritratto di Teresa, tra motivi flaubertiani e difformità dal modello

Fin dall'*incipit* dell'*Illusione* la figura di Teresa, ancora bambina, appare caratterizzata da una grande ed estroversa vivacità, subito contrapposta al carattere serio, rigoroso e fin troppo maturo della sorella minore Laura. Quando il nonno giunge a Firenze, dove Teresina risiede con l'intera sua famiglia, ella esprime la propria gioia attraverso una serie di brevi frasi esclamative o interrogative cui sono frapposti i puntini sospensivi, a rappresentare una curiosità e uno slancio quasi ansimanti. Ben diverso è il registro stilistico, improntato a una nitida conseguenzialità logica e a una salda articolazione ipotattica, cui De Roberto ricorre facendo parlare Laura: lo zelo eccessivo che la bambina manifesta anche nell'uso della parola, la sua fragilità fisica, la tristezza e il diniego dei piaceri mondani connotano il personaggio, anticipandone la morte prematura. Le pagine iniziali dell'*Illusione*, non ancora appesantite dalla sequenza degli amori e dei tradimenti di Teresa, ambientate a Firenze e a Milazzo, sono tra le più fresche del romanzo, fin dall'*incipit ex abrupto*, dal primo apparire della protagonista che corre allegramente fra le sale dell'abitazione in cui risiede la famiglia.

I tratti di vivacità di Teresina vengono ripetutamente messi in evidenza dalle prosopografie che testimoniano l'attenzione fisiognomica dello scrittore. Sulla giovane protagonista, che dovrà confrontarsi con due lutti precoci e terribili, la morte della madre e la morte della sorella minore, peserà l'eclissi parentale come la dissimmetria tra il modello di rassegnazione e sopportazione impersonato dalla madre e l'indole sregolata, capricciosa, decisamente orgogliosa del padre, appartenente alla

[13] F. DE ROBERTO, *L'Illusione*, op. cit., p. 322.

famiglia di antica aristocrazia degli Uzeda (non a caso il nonno materno, già nelle pagine iniziali del romanzo, rinfaccia a Teresa ancora bambina di essere «della stessa razza del padre»)[14]. Su queste premesse, prospettate anche nei *Vicerè* quasi con funzione di «giustificazione *a posteriori*»[15], è costruita la storia dell'eroina derobertiana. Tra l'altro è propria della Teresa ancora fanciulla una precocità sentimentale non priva di implicazioni edipiche, evidenti nell'infatuazione ch'ella concepisce per il conte Rossi, «tanto amico del babbo»[16]: un sentimento che si rafforza nella pressoché totale assenza della figura paterna.

Essenziale nella formazione di Teresa è la passione letteraria che surroga la mancanza della guida parentale. Come ha messo in evidenza una vasta letteratura critica, l'eco più evidente di Flaubert nell'*Illusione* è riscontrabile nelle «fantasticaggini»[17] della protagonista, ovvero nell'impatto che le letture hanno sul suo immaginario: un motivo che riconduce chiaramente al modello di *Madame Bovary*. È, però, da dire che De Roberto complica ulteriormente lo spunto flaubertiano e, oltre a una ricca enucleazione di romanzi, pone, tra i diversi generi che condizionano il suo personaggio, anche le fiabe ch'ella ha ascoltato da bambina e il melodramma. *L'Illusione* contiene elenchi che dicono molto delle preferenze dell'autore: in questo come in altri testi derobertiani sono assai presenti i cenni ai teatri e alle opere che vi si rappresentano o le sintesi del loro intreccio.

«Guastata» dai libri, come aveva previsto la zia materna[18], Teresa sostituisce ben presto alla realtà il sovramondo dell'immaginazione:

> Adesso conosceva la vita! Ed una vita intensa ella viveva, con i suoi libri. Slanci d'entusiasmo e dolori sconfinati, raccapricci e fremiti, sorrisi e lacrime, essi le davano tutto. Alle volte, dopo lunghe ore di lettura, si alzava con un'oppressione fisica, un disgusto, una nausea per tutte le cose, le volgarità dell'esistenza alle quali doveva sottostare e che l'agguagliavano alla folla bruta e aborrita. Rifiutava i cibi, voleva potersi nutrir d'aria, si procurava finalmente qualcuno dei soliti attacchi nervosi[19].

[14] Ivi, p. 11.
[15] P. M. SIPALA, *Introduzione a De Roberto*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 52.
[16] F. DE ROBERTO, *L'Illusione*, op. cit., p. 9.
[17] Ivi, p. 306.
[18] Ivi, p. 13.
[19] Ivi, p. 79.

In termini non differenti De Roberto aveva descritto l'infanzia e l'adolescenza di Flaubert:

> La facoltà che prima e più di tutte le altre in lui si sviluppa è dunque l'immaginazione, il genio inventivo, che le fiabe raccolte da un vecchio amico alimentano. […] La sua immaginazione esaltata non trova alimento nella realtà: così egli si getta sui libri, si nutre dei sogni di cui essi sono pieni; ma la magnificenza dei miraggi intravisti rende tanto più insopportabile la prosa dell'esistenza quotidiana, e una nausea gli sale alla gola[20].

Di «una specie di ipertrofia dell'immaginazione» De Roberto aveva parlato anche in un articolo dedicato a Leopardi e Flaubert[21]. I due scrittori, pur così differenti tra loro, avrebbero un comune denominatore nel «romanticismo» inteso come «dimensione psicologica». In questa peculiare lettura critica è data, da un lato, l'intuizione della sostanza romantica dell'opera flaubertiana, che pure si invera in una forma tanto innovativa[22], dall'altro la centralità del motivo dell'illusione in Leopardi, ribadita ancora nel saggio dedicato al poeta recanatese nel 1898[23]. Non è un caso che, nel lungo catalogo di letture affrontate dalla giovane Teresa (Tasso, Sue, Hugo,

---

[20] F. DE ROBERTO, *Gustavo Flaubert. L'uomo*, in «Fanfulla della Domenica», 6 aprile 1890. In merito al rapporto tra De Roberto e Flaubert è utile leggere C. A. MADRIGNANI, *Introduzione*, in F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, op. cit., p. XXII: «Teresa rappresenta il dramma sentimentale di una donna chiusa in un mondo che la travolge nella sua logica di progressiva espropriazione dei sentimenti, ma è anche un'eroina alla conquista di una consapevolezza e di una padronanza, difficilmente e amaramente guadagnate, per quanto riguarda sia le regole del suo mondo pulsionale che quelle della realtà sociale. La linea del narratore consiste nel rappresentare dall'interno un'esperienza psicologica *in progress*, una vita riassorbita nelle reazioni del soggetto pensante. Tutto il romanzo assume come elemento propulsore dei vari segmenti narrativi la facoltà di rivivere e di "fantasticare" della protagonista. Qui è l'elemento in comune con Emma Bovary, ma il punto di vista di De Roberto è diverso. Flaubert sta sempre distaccato, al di fuori di ogni tentazione proiettiva, e costruisce una macchina romanzesca di cui la vicenda interiore di Emma è solo una parte. De Roberto tende a identificare il romanzo con la "storia" di Teresa in un crescendo di interiorizzazione, ed in effetti il piano della narrazione in terza persona tende a ridursi, assumendo i contorni di un ininterrotto monologo».

[21] F. DE ROBERTO, *Leopardi e Flaubert*, in «Fanfulla della Domenica», 22 agosto 1886.

[22] Per *Madame Bovary* e più in generale per l'opera flaubertiana Roland Barthes parla di «scrittura artigianale», di «lavoro della forma», di «una scrittura normativa che contiene, paradossalmente, le regole tecniche di un *pathos*». Cfr. R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 2003, p. 47.

[23] F. DE ROBERTO, *Leopardi*, con la riproduzione facsimilare di una lettera di G. Carducci, Milano, Treves, 1921. Sul leopardismo di De Roberto cfr. A. DI GRADO, *Federico De Roberto e la "scuola antropologica". Positivismo, verismo, leopardismo*, Bologna, Pàtron, 1982 e M. GUGLIELMINETTI, *Le rose e l'asfodelo (note sul «Leopardi» di De Roberto)*, in *Federico De Roberto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Palermo, Palumbo, 1984, pp. 5-11.

Balzac, Scott, Dumas, Manzoni, Visconti, Prati ed Aleardi), appaia anche Leopardi, una frequentazione certo non consueta per una donna dell'epoca[24].

Il lavoro fantasmatico della lettrice, favorito dalle pagine della grande letteratura, determina proiezioni e rispecchiamenti singolari. Tra essi vi è l'Armida del Tasso, strana identificazione se si considera che la lettura della *Gerusalemme* viene affrontata in età giovanile, sotto la guida di un professore: «Meno male il Tasso. Da principio si seccò anche della sua *Gerusalemme*! poi, a poco a poco cominciò a gustarla: le parve di assistere ai combattimenti dei Crociati coi Turchi, ai duelli di Tancredi con Argante; e Armida, quantunque fosse una vecchia fattucchiera, le ispirò molta pietà»[25].

Ancora più interessante, tra le identificazioni della fanciulla, quella relativa alla sorella Laura. Qui la tensione speculare di Teresa è duplice: da un lato si riferisce alla sorella morta, assurta al ruolo di eroina tragica, dall'altro guarda alle eroine dei romanzi, maestre di vita «belle e infelici» che dell'umana esistenza hanno già conosciuto le ineluttabili prove e i rovesci:

Adesso conosceva mezzo Sue; molte cose di Balzac, che giudicava però troppo lungo; quasi tutto Walter Scott. Il ricordo della sua povera sorellina morta la sorprendeva alle volte in mezzo alle immaginazioni suggerite da quei libri; allora si sentiva invadere da una mestizia dolce, da una grata malinconia; si stimava simile a qualcuna delle eroine belle e infelici che aveva preso a modello, che le parevano altrettanto maestre di vita, dalle quali aveva la secreta ambizione di essere approvata in ogni atto e in ogni pensiero […][26].

E un'idea certe volte le passava per il capo: poiché la sua sorellina era morta, non avrebbero potuto chiamar lei Laura? Sarebbe stato quasi un modo di farla rivivere[27].

---

[24] F. DE ROBERTO, *L'Illusione*, op. cit., p. 85.
[25] Ivi, p. 54.
[26] Ivi, p. 75.
[27] Ivi, p. 79. Il nome della protagonista, Teresa, e quello della sorella, Laura, costituirebbero, secondo R. Galvagno, una chiave di lettura essenziale dell'*Illusione*. Cfr. R. GALVAGNO, *Teresa Uzeda e i suoi Maîtres*, in «Between», III, n. 6, novembre 2013, pp. 1-20. La studiosa, citando un brano dei *Vicerè*, sottolinea: «È nei *Viceré* che possiamo leggere la verità sul nome di Teresa: "Una bambina nacque infatti, e quando si trattò di battezzarla, quantunque ella e il padre avessero desiderato chiamarla come la loro cara perduta, riconobbero tuttavia la convenienza di darle il nome della principessa". Si può supporre che "la cara perduta" portasse il nome di Laura». In altre parole la protagonista dell'*Illusione* portava un nome scelto per convenienza dalla madre, Matilde Palmi, in omaggio alla suocera Teresa Uzeda di Francalanza, mentre il nome passato alla secondogenita, Laura, riconduce al ricordo affettuoso di una «cara perduta». Per la Galvagno il dubbio concepito da Teresa nei confronti del suo stesso nome è destinato a restare irrisolto, come tutti gli altri suoi

In una densa pagina del romanzo, ricca di *cumulationes*, l'autore inserisce la sequenza di personaggi femminili amati da Teresa, una teoria onomastica non casuale che sembra esortare il lettore all'esercizio dell'esegesi critica: «Che lacrime le costavano quei libri! Di che amore cocente e struggente ne amava i personaggi! Ella le vedeva tutte, quelle grandi amate di cui si narravano le fortunose storie; i loro nomi le risuonavano continuamente all'orecchio: Andreina, Matilde, Emma, Cecilia»[28]. È facile scorgere nel nome proprio Emma un riferimento alla Bovary, dunque un'allusione al principale modello sotteso alle pagine dell'*Illusione*; in Matilde è dato un probabile riferimento al *Rosso e nero* di Stendhal; Andreina potrebbe essere una citazione di *Andrèa la Charmeuse* di Émile Richebourg; il nome Cecilia riconduce in primo luogo al romanzo di Alexandre Dumas, *Cécile ou La robe de noces*, ma più argutamente vi si potrebbe scorgere, dietro allo stesso calco onomastico, un riferimento alla protagonista e al racconto eponimo di *Profili di donne* di Capuana, e dunque un omaggio all'amico e a una delle opere che De Roberto doveva certamente aver presente, assieme a *Giacinta*, scrivendo il suo «studio di donna» o «ritratto di signora»[29]. Non è un caso, infatti, che la parola chiave ricorrente in *Profili di donne*, la prima silloge di novelle pubblicata da Capuana in cui è ravvisabile l'eco delle *Illusions perdues* di Balzac, sia proprio «illusione»[30].

Il romanzo di Teresa può anche essere letto come un libro ricco di riflessioni sulle risonanze della letteratura, di citazioni intertestuali meditate dall'autore e investite di quel valore affettivo di cui parlava Julia Kristeva nel suo *Semeiotiké*[31]. Un testo denso di echi e riflessi, dunque, e una descrizione dei rischi connessi al diniego della realtà che rimodula, con originalità, il precedente flaubertiano.

---

dubbi, e il disprezzo, l'odio, perfino l'autolesionismo di cui ella dà prova deriverebbero dall'ignoranza delle sue origini e dello stesso nome che porta.

[28] *Ibidem.*

[29] A. DI GRADO, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, op. cit., p. 128.

[30] In merito alla parola chiave «illusione» in *Profili di donne* di Capuana, mi permetto di rinviare al mio intervento in occasione del convegno *La narrazione breve e i bozzetti teatrali in Verga, Capuana e De Roberto*, organizzato dalla Fondazione Verga e dall'Università degli Studi di Catania nel dicembre 2015, di prossima pubblicazione presso gli Annali della Fondazione Verga.

[31] Cfr. J. KRISTEVA, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Lo specchio e il decadimento fisico

Come si è visto, la vicenda di Teresa Uzeda, dall'infanzia alle amare disillusioni della maturità, può essere interpretata in rapporto all'opera di Flaubert, al tema leopardiano dell'illusione, alle inquietudini della cultura *fin de siècle*[32]. Non mancano studi che, con rigore psicoanalitico, hanno messo in evidenza le connotazioni isteriche del personaggio derobertiano[33]. L'autore, «esperto alchimista e teorizzatore di dosaggi artistici»[34], allude almeno una volta al tema della «razza»[35], quella razza aristocratica, prepotente e caparbia cui Teresa appartiene per parte di padre: si tratta di un motivo destinato a un ampio sviluppo nei *Vicerè* e nelle pennellate fisiognomiche e prosopografiche che delineano la galleria di ritratti degli Uzeda. Ma, tra epigonali motivi naturalisti e nuove inquietudini, *L'Illusione* riconsegna al lettore un personaggio femminile straordinariamente complesso e ricco di sfumature. Nella tormentata ricerca sentimentale di Teresa ha tanta parte la precarietà d'immagine e la paura della decadenza fisica: nuclei contenutistici che si accompagnano alla centralità del motivo narcisistico dell'immagine riflessa e dello specchio che nel romanzo ricorre ben dodici volte ed è presente negli snodi essenziali della narrazione. È possibile individuare un incunabolo dell*'Illusione* nel racconto *Adriana*, un testo rimasto inedito e pubblicato, qualche anno fa, a cura di Rosario Castelli[36]: la narrazione trae le mosse dall'immagine riflessa della protagonista che lungamente si guarda allo specchio; inoltre, come ha sottolineato il curatore, è centrale in esso il tema della «*femme jadis galante, aujourd'hui vieillie*», della

[32] Per uno studio particolarmente attento all'influsso dello psicologismo di Paul Bourget nell'*Illusione* cfr. G. MAFFEI, L'Illusione *di Federico De Roberto: il romanzo delle "evanescenze"*, in *La scrittura delle passioni: scienza e narrazione nel naturalismo europeo (Francia, Italia, Spagna)*, Atti del Convegno internazionale di studi, Napoli (30 e 31 gennaio 2004), a cura di M. R. Alfani, P. Bianchi e S. Disegni, Napoli, Marchese Editore, 2009, pp. 117-31.

[33] Cfr. R. GALVAGNO, *Teresa Uzeda ed Emma Bovary: due isteriche a confronto*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, a cura di S. Costa e M. Venturini, tomo II, Pisa, Edizioni ETS, 2010, pp. 417-28.

[34] C. A. MADRIGNANI, *Introduzione*, in F. DE ROBERTO, *Romanzi, novelle e saggi*, op. cit., p. IX.

[35] F. DE ROBERTO, *L'Illusione*, op. cit., p. 11.

[36] F. DE ROBERTO, *Adriana. Un racconto inedito e altri "studi di donna"*, introduzione a cura di R. Castelli, postfazione di A. Di Grado, Catania, Maimone Editore, 1998.

«*beauté vieillie qui parle*», probabilmente memore di Bourget e delle novelle giovanili di Balzac[37].

L'intera parabola della protagonista dell'*Illusione* è scandita dallo sguardo rivolto allo specchio: fin da bambina Teresa si sente attratta dalla superficie riflettente; vi proietta le sue fantasie adolescenziali, ricordando le eroine dei romanzi o confrontando le sue movenze con quelle della madre e, in seguito, delle dame del gran mondo palermitano; vi si osserva ancora, dopo la morte della sorella Laura, provando una gratificazione narcisistica che ingenera sottili sensi di colpa; scruta se stessa trentenne, scorgendo i primi segni dell'invecchiamento e, in ultimo, rifiuta decisamente l'immagine speculare. De Roberto traccia abilmente l'itinerario biografico del suo personaggio, passando per gli snodi dei lutti familiari, delle molteplici letture, della vita mondana e dell'introduzione nei fastosi saloni del Quirinale attraverso i riferimenti all'immagine riflessa della protagonista. Da notare il valore simbolico dei trent'anni, momento della piena maturità della donna, e dei quarant'anni, varcati i quali Teresa scorge ineluttabilmente la sua "vecchiezza": qui, dopo aver accennato agli «occhi inariditi» dell'Uzeda, lo scrittore conclude il romanzo senza soffermarsi oltre sulla sua vicenda.

La prima apparizione dello specchio, nell'*Illusione*, si accompagna a un monito del nonno inteso a scoraggiare la vanità di Teresa. Viene, così, menzionato un motivo connesso al doppio e alla reduplicazione dell'immagine, quello del riflesso demoniaco, diffuso anche tra le credenze popolari siciliane: «Ma come! Non sai che a furia di guardarsi allo specchio, un bel giorno si vede apparire il diavolo?»[38]. Se lo specchio assolve a una funzione formatrice dell'Io[39], è interessante notare che, ancora molto giovane ma duramente provata dal lutto, Teresina, pur compiaciuta della sua immagine fiorente, la percepisce come un'«irriverenza» verso la sorella scomparsa:

[37] Ivi, p. 11.
[38] Ivi, p. 6.
[39] Cfr. J. LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'Io*, in ID., *Scritti*, vol. I, a cura di G. Contri, Torino, Einaudi, 1974, pp. 87-94.

La morta era sempre fra loro; però non ne parlavano mai. Ella non voleva lasciare il lutto; sapeva che dopo sei mesi avrebbe potuto smettere quello grave, ma era risoluta di portarlo lunghi anni, sempre. Sorrideva tristemente quando si guardava allo specchio, quando notava, senza volerlo, il risalto che le vesti nere davano alla sua carnagione rosea, ai suoi capelli d'oro. Le pareva che quella salute, che quella bellezza fossero un'irriverenza verso la sua povera sorellina morta; voleva che il viso esprimesse ciò che il cuore sentiva; provava un senso di contrarietà quando udiva ripetere che aveva l'aspetto fiorente[40].

Il romanzo derobertiano non solo descrive il rapporto sempre più difficile della protagonista con la sua immagine, ma accenna anche al suo desiderio di assumere il nome della sorella per perpetuarne l'esistenza: l'inquietudine della fanciulla investe, dunque, sia il nodo dell'immaginario che quello simbolico, sia l'immagine che la parola.

Anche i libri sono, per Teresa, uno specchio dai riflessi mendaci: la pagina di De Roberto rimodula un motivo di remota ascendenza, quello della proiezione del lettore nel testo, della conoscenza *per speculum*, della confusione tra il libro-specchio e la realtà, motivo già trattato dagli esegeti medievali e destinato a infinite rimodulazioni nella letteratura barocca, in quella romantica e tardo romantica: persino la riflessione novecentesca sulla «precomprensione» del testo letterario che ha agitato la teoria della ricezione potrebbe essere considerata un'aggiornata variazione sull'antico motivo[41]. In un denso passaggio l'autore, dopo aver fatto cenno ad alcune romanze, traccia il ritratto del suo personaggio che, nel fiore della giovinezza, affascinato dalla lettura, si scruta allo specchio per cercare in sé le fattezze dei suoi modelli idealizzati:

Ella sentiva il cuore salirle alla gola, cantando, e le ciglia inumidirsi. Voleva provare tutte queste cose nella vita, aspettava una grande passione. Non era tanto bella da ispirarla? E si guardava allo specchio, per vedere se somigliava alle protagoniste dei suoi romanzi: il viso era d'un ovale perfetto; la bocca piccola, porporina; i denti di perla, tranne quel canino annerito, che un giorno o l'altro si sarebbe fatto strappare. Le guance rosee le parevano da fanciulla borghese; ma i capelli non compensavano quel difetto? Lunghi fino ai fianchi, folti, odorosi, oro fuso[42].

---

[40] F. DE ROBERTO, *L'Illusione*, op. cit., p. 71.

[41] Il problema della «precomprensione» del testo è presente nel dibattito interno alla Scuola di Costanza ed è stato una questione teorica nodale in seno alla riflessione ermeneutica di H. G. Gadamer: per una ricostruzione dei termini del dibattito cfr. A. COMPAGNON, *Il lettore*, in ID., *Il demone della teoria*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 149-78.

[42] Ivi, p. 80.

Questa descrizione troverà un triste contrappunto a conclusione del romanzo, quando Teresa apparirà ineluttabilmente invecchiata e scorgerà il proprio tramonto. La rappresentazione della decadenza fisica è dettagliata nell'*Illusione*, passa per rughe, capelli diradati, denti corrosi e pinguedine. Nella descrizione sopra citata è da mettere in evidenza il dettaglio «borghese» delle guance rosee: la «Bovary siciliana»[43] ha infatti lignaggio aristocratico, è differente per nascita dall'eroina flaubertiana, ma, avendo conosciuto il bel mondo di Palermo, Roma e Firenze, va incontro a delusioni e frustrazioni, se possibile, ancor più cocenti di quelle che Emma aveva concepito nella sua condizione piccolo-borghese e nella profonda provincia francese.

La rappresentazione demistificante del blasone e del mondo aristocratico è una costante dell'opera di De Roberto che stabilisce un ulteriore nesso tra *L'Illusione* e i *Vicerè*: quanto al romanzo di Teresa, basterebbe pensare al pessimo ritratto del marito, Guglielmo Duffredi, che, estraneo a ogni atteggiamento affettuoso verso la consorte, sperpera il patrimonio familiare e si riduce a vivere di quella dote matrimoniale che tanto aveva disprezzato. Dopo balli e mondanità, delusioni e tradimenti, Teresa, avendo compiuto i trent'anni, osserva in sé le tracce ormai evidenti dell'invecchiamento: «Quando, superata la crisi, si guardò allo specchio, un nuovo turbamento la vinse. I suoi occhi erano accerchiati di bistro, le guance avevano perduta la prima floridezza, la pelle avvizzitasi, il colore delle labbra cominciava a passare»[44]. Un sogno d'angoscia rappresenta paradigmaticamente l'orrore della decadenza concepito dalla donna: «Restava lunghe ore guardandosi allo specchio, guardandosi negli occhi, stirandosi le guance, esaminando i denti. Certe notti d'incubo sognava che qualcuno le cascasse a pezzi, infracidito; che gli altri attorno oscillassero nelle gengive, vicini a cadere anch'essi; ed un orrore, un terrore pazzo la destava, di scatto»[45]. La pagina derobertiana ha una forza icastica ed espressiva subito riconoscibile: se talvolta il declino della protagonista, le vibranti aperture paesistiche

[43] La definizione è di L. BALDACCI, *Il "mondo" di Federico De Roberto*, in ID., *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Ottocento e il Novecento italiani*, Roma-Napoli, Ricciardi Editore, 1963, p. 96.
[44] F. DE ROBERTO, *L'Illusione*, op. cit., p. 258.
[45] Ivi, p. 293.

romane, le descrizioni dei ricevimenti e della vita mondana ricordano motivi dannunziani, l'autore se ne distanzia subito per la capacità analitica e corrosiva della sua scrittura che, passando per la cruda fisiognomica dell'*Illusione*, approderà presto alle teratologiche oltranze dei *Vicerè*. Non risparmiando nulla al proprio personaggio, De Roberto ne traccia la prosopografia intorno ai quarant'anni:

> Con un gesto smarrito ella tentò di raccogliere i suoi poveri capelli, di nascondere le guance dietro ai larghi nastri del cappello; ma, a casa, fermandosi dinanzi allo specchio, sentì mancarsi, come all'apparizione di uno spettro: la pelle era macchiata, il collo rugoso, annerito; i capelli rari, secchi, giallastri: mai non si era vista così! ... Nel nuovo studio di nasconder quelle rovine, un riverbero dell'antico splendore illuminò il suo viso; ma ella si sentiva ormai colpita al cuore, la sua seduzione le pareva simile a quella di Armida; e nel rileggere il vecchio Tasso macchiato d'inchiostro sentì di se stessa la pietà che la maga le aveva un tempo ispirata[46].

Siamo ormai all'epilogo della triste vicenda. Teresa contempla le proprie «rovine», scorge appena qualche riverbero dell'antico splendore. Il romanzo ha messo costantemente in evidenza la passione della protagonista per tutto ciò che attiene alla sfera idealizzata della bellezza e della giovinezza, alla perfezione dell'ideale emblematizzata dallo specchio, fino al momento in cui il velo illusorio cade per rivelarle, attraverso lo stesso strumento riflettente, la cruda realtà.

Ultima illusione, ultima proiezione verso la giovinezza perduta, è determinata dall'amore di Maurizio Squillace, un ragazzo che, a sua volta, idealizza la donna matura e sofisticata. Il compiacimento per questa nuova conquista e la capacità seduttiva che Teresa rivela anche in età più avanzata giustificano la sua identificazione con Armida, la «vecchia fattucchiera» cantata dalle ottave del Tasso. La reazione della famiglia Squillace è tuttavia, per la donna, l'umiliazione estrema: «La madre cominciò anzi a parlare contro di lei, si schierò fra i suoi avversarii, minacciò di fare uno scandalo se ella non si levava dal capo di sedurle il figliolo»[47]. L'impossibilità di questo rapporto determina un definitivo e «tristo disinganno»[48]. Il

[46] Ivi, p. 403.
[47] Ivi, p. 401.
[48] *Ibidem*.

chiuso narcisismo di Teresa, incapace di concepire una vera relazione amorosa, affonda ineluttabilmente nelle acque dei labili riflessi. Dopo aver tracciato con coerenza l'*itinerarium* biografico di una bambina colpita dai lutti, priva di supporto affettivo e di guida parentale, di una donna il cui comportamento è caratterizzato dalle oscillazioni euforiche e disforiche tipiche dell'isteria, da processi di idealizzazione e identificazione illusoria, lo scrittore si avvia a un *explicit* intensamente patemico.

De Roberto, che nel romanzo ha conferito rilevanza allo specchio, non ha tralasciato le variazioni sul motivo attraverso i cenni al ritratto pittorico e fotografico[49], immaginando che il proprio personaggio, ormai maturo, ritrovi uno scatto fotografico che ne immortala le fattezze giovanili. È un'ultima *ecfrasis*, un *simulacrum* di ciò che Teresa è stata. Un altro ritratto era comparso nelle prime pagine dell'*Illusione*, quello che rappresentava Matilde, la madre che Teresa aveva perso da poco, opera di un «gran pittore» fiorentino[50].

Ad *explicit* del libro la protagonista, oramai invecchiata, trova invece una sua antica effige nella cassetta malinconicamente stipata di suoi ricordi da Stefana, unico personaggio che sembra averla amata incondizionatamente, fin da quando la teneva in braccio e le narrava le fiabe dell'infanzia. La vecchia serva, pur non essendo in senso proprio una balia, pur non avendo assolto alla funzione di nutrice consacrata da tanta letteratura ottocentesca, è stata fino all'ultimo, per la protagonista, un sostituto materno, l'unico puntello affettivo di una vita altrimenti segnata da lutti e orfanità[51].

---

[49] Ivi, pp. 39-40. Nelle prime pagine dell'*Illusione* De Roberto accenna al ritratto fotografico che il giovane Luigi Accardi fa di Teresa Uzeda a Milazzo. Il dettaglio della macchina fotografica che seduce uomini e donne, «cosa unica piuttosto che rara in quel paesaccio», riconduce certamente alla passione per l'arte dello scatto che fu dello scrittore e che lo accomunò agli amici Capuana e Verga. Quanto al De Roberto fotografo e al rapporto tra la fotografia e la sua opera letteraria, cfr. M. TOPPANO, *La configurazione dello spazio nella narrativa e nella fotografia di Federico De Roberto*, in *Letteratura e fotografia*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 205-44, mentre per l'attenzione alla fotografia che fu di Capuana e Verga cfr. G. SORBELLO, *Iconografie veriste. Percorsi tra immagini e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2012.

[50] F. DE ROBERTO, *L'Illusione*, op. cit., p. 49.

[51] Il ruolo materno e tutelare di Stefana verso Teresa è reso esplicito nel testo derobertiano. Cfr. F. DE ROBERTO, *L'Illusione*, op. cit., p. 14: «Con la mamma quasi sempre a letto, col nonno che non pareva più quello di prima, ora bisognava vedersi sempre dinanzi il muso lungo di Miss, udire i suoi borbottii di eterna malcontenta. Il solo viso allegro era quello di Stefana, che le voleva bene come un'altra mamma. "Ti tenni in

Per quanto De Roberto concentri un simile coacervo tematico nelle pagine conclusive del romanzo, lascia aperto il finale e non dice se Teresa sarà capace di sottrarsi alle sue illusioni o, in una drammatica coazione a ripetere, ricadrà ancora in esse. Non è questa l'unica elusione dell'*Illusione*, caratterizzata da un esordio *in medias res* e da un finale sospeso: basterebbe pensare che nel romanzo la stessa parola «illusione», pur presente nella soglia del titolo[52], è sostituita da catene sinonimiche: lo scrittore preferisce usare i sostantivi «inganno» (e dunque l'antonimo «disinganno»), «incantesimo», «fantasticaggini», «enimma» e il predicato «ingannarsi». Tutti espedienti, elusioni e allusioni che danno forza a uno dei più profondi ritratti femminili della letteratura dell'Ottocento italiano.

Dario Stazzone

---

braccio io, prima di tutti, quando venisti al mondo", le diceva, mettendosela a sedere sulle ginocchia, cullandola come ai tempi andati».

[52] Cfr. G. GENETTE, *Il titolo*, in ID., *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, pp. 55-101.

Attilio Bertolucci: 1925-1929
Nascita e avvento di «Sirio» *

Capitolo quinto
1929: l'anno di Sirio

5.1 L'amore sognato e le *Donne*

Nell'ansia febbrile delle notti, quando ormai anche l'ultimo rumore si era arreso al silenzio, lo visitavano strane figure sognanti[1] dal carattere fortemente erotico: talvolta era una fanciulla bionda, i cui intensi occhi leopardiani gli sorridevano e al tempo stesso lo fuggivano, che, avvicinando il proprio corpo al suo, gli provocava brividi di ansia e di paura. Gli sembrava che ella fosse come un angelo astratto, dai contorni indefiniti, non certo asessuato, un angelo fatto di terra e di sale: si immaginava che parole appena pronunciate bruciassero le loro labbra, e carezze appena accennate ardessero sui loro visi, come una passione adolescenziale, stilnovistica e allo stesso tempo carnale: come rivolgendosi a se stesso, chiedeva al sogno di non evaporare, di non sparire nel nulla - «fa che ancora io possa vedere la sua immagine se di nuovo serro gli occhi, per averla un secondo in più così a me vicina» -, ma inesorabilmente, come si conviene a queste fantasticherie, volava via. Altre volte invece, come spiegano i versi di *Notte*, la figura sognata nella rêverie era quella di una donna di provincia, contaminata da una luce azzurra, pura, ma sensuale: la veste si allargava fino a toccarle i fianchi, le mani le tremavano, gli occhi, bruciati nella speranza o nell'illusione dell'amore, si muovevano apprensivi; ed ella,

---

* Per gentile concessione dell'editore e dell'autore, che qui si ringraziano, pubblichiamo un brano tratto dal volume di Sebastiano Triulzi *Attilio Bertolucci: 1925-1929. Nascita e avvento di "Sirio"*, Macerata, Quodlibet, 2016.

[1] Cfr. A. BERTOLUCCI, *Sogno*, in ID., *Sirio*, in ID., *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano, Mondadori, 2001, p. 23: «Bionda ed ardente / stai / nella febbre della / notte silente. / E gli occhi tuoi / sorridenti / e il dolce corpo / vicino al mio / tu così bella e sì terrena / vago angelo / amoroso. / Parole silenti / bruciano le nostre labbra, / e carezze non date / m'ardono ancora sul viso. / Oh sogno, / lontano sogno, / ahimè tanto lontano!».

appostata dietro i vetri della sua casa, osservava passare per la strada, quasi alla fine della notte, gli uomini che si erano presi dei piaceri e che tuttavia l'avevano esclusa dalle loro visite così fortemente interessate:

> Orsola, fresca luce azzurrina,
> lunga veste che appena ti allarghi
> sui fianchi, speranza, illusione
> di occhi riarsi, di mani tremanti,
> piccola suora, donna,
> apparsa fra le luci d'incendio
> nella notte, in mezzo alle case,
> quando passano dietro ai vetri
> balenando fantasmi uomini dannati,
> stella, mattino ridente intravisto,
> chiaro sogno al di là della luce
> degli uomini, al di là del buio ch'è in cielo[2].

Alcuni componimenti di *Sirio* sono attraversati da una vena sensuale e sessuale, che emerge qua e là anche dove non è espressa chiaramente, anche dove non è questo il tema principale, e che fa da sottofondo all'impronta romantico/passionale, più preponderante, più immediatamente visibile. Secondo i biografi di Bertolucci è possibile rintracciare l'occasione per liriche dalla profonda inclinazione erotica quali *Sogno*, *Sonno* o *Risveglio*, nell'innamoramento per una bionda compagna al tempo della prima liceo, ma sono informazioni che lasciano il tempo che trovano. Ad un primo sguardo un dolce, sentimentale sospiro contraddistingue l'andamento del desiderio sessuale nelle rêverie di Bertolucci, il che non fa che rendere ancora più candidamente ironico il suo angelismo intessuto di sincera, e felicemente perduta, nostalgia dell'infanzia e della prima giovinezza.

In una trepida sospensione fra sogno e risveglio, fra buio e luce, un'immagine di donna, dalle mani tremanti e dalla fresca luce azzurrina, gli appare in un'altra rêverie erotica, quella della poesia *Sogno*: qui la presenza femminile sembra emergere da una sorta di condensazione onirica, in bilico tra fantasmi inquietanti e

[2] A. BERTOLUCCI, *Notte*, in ID., *Sirio*, in ID., *Opere*, op. cit., p. 12.

stilizzate movenze del desiderio femminile: da una parte ci sono le figure maschili dagli occhi riarsi che brillano nelle luci d'incendio della notte, che attraversano la strada col loro carico di desideri carnali forse appagati o col loro carico di mistero; a cui si contrappongono, dall'altra parte, i tocchi di limpido colore di Orsola, l'azzurrina e fresca luce che da lei emana, la lunga veste che si riverbera sul ridente mattino intravisto dai vetri della finestra, e i suoi occhi avidi, pieni di brama nascosta, repressa verso la vita di quegli uomini e i loro piaceri. Partendo da un dato reale, il nome di una donna, la poesia si snoda attraverso una serie di chiare metafore visive: la fisicità data dalla luce rischiara la dimensione onirica sottesa alla figura della donna, e in questo modo fantasia e realtà, venendo a mancare il limite che le teneva distanti, sono libere di fondersi; tramite tale unione sono coinvolte anche tutte le altre immagini, in funzione subordinata: la donna che rivaleggia con i balenii della notte; la sua «lunga veste» e gli «uomini dannati» che hanno la funzione paradossalmente di rendere vana, sprecata, ogni sua potenzialità erotica; i suoi occhi riarsi e i vetri della finestra contro cui essi sbattono ci appaiono malinconici, quasi fossero le finestre sbarre di una vasta prigione dalla quale non può comunque uscire. Sempre nell'ambito del sogno, due sono allora, sembra dirci il poeta, le posizioni che dominano sulle altre: una contraddistinta dalla luce, che contamina gli uomini, e che simboleggia la speranza di una felicità erotica; l'altra determinata dal buio, che oscura malinconicamente il cielo, e che, fuor di metafora, rende visibile tutta l'inattuabilità di quella speranza, tutta l'amara deformazione del reale che l'illusione di quella felicità contiene.

Talvolta, nella malinconia della primavera, perso nella folla ondeggiante della sera, Bertolucci pensava a quando, solo poco tempo addietro, lasciata la stagione dell'infanzia e non ancora compiutamente entrato in quella della piena adolescenza, un nuovo sfuggente incontro per la via aveva sedotto la sua anima: l'aria pungente della mattina era stata testimone della sua breve passeggiata per una stradina di campagna in compagnia di una Signorina Felicita in stile gozzaniano, dal viso esangue e sofferente come le amate dai crepuscolari:

Il tuo sorriso
come un fiore turchino
nel tuo viso
un po' pallido e patito,
fioriva ogni momento
e si spegneva,
come quelle improvvise ventate
che il giorno acerbo esprimeva
profumate di biancospino.
Eri stanca, assai stanca,
e sempre ti volevi fermare
presso un fosso o una siepe.
Chiaro era il giorno
e l'aria sì dorata!
Avevano le tue parole
una dolcezza
serena.
Ci salutammo in fretta
nel gran vento
che ci rapiva
le parole.
Nel ritorno pensavo a te.

Cammini con un'altra
per la strada che s'oscura,
fai un sorriso lontano.
Oh la malinconia della primavera
con tutte le lampade accese gli alberi
e la folla che ondeggia
nella sera[3].

Per il giovane Bertolucci, il sorriso e gli occhi della ragazza erano fiori dai colori azzurri e cupi, erano come l'odore del biancospino che a causa delle improvvise folate di vento saliva fino alle narici per poi disperdersi nell'aria, si accendevano e si spegnevano a intermittenza, momento dopo momento, e solo il caso ne conosceva il motivo. Stanca ella spesso si fermava a riposare vicino a un fosso o accanto ad una siepe: il giorno era così terso e splendente, e l'aria così piena di odori, che ogni sua parola aveva la capacità di instillare una dolcezza, una serenità totale in lui, eppure c'era una crasi tra la condizione quasi emaciata della fanciulla e quella rigogliosa della natura circostante. Nel solitario ritorno a casa il poeta ripensava a lei, alle ultime

[3] A. BERTOLUCCI, *A una fanciulla*, in ID., *Sirio*, in ID., *Opere*, op. cit., p. 24. Si osservino ad esempio le epifore come «turchino» al verso 2, «biancospino» al verso 9, sorriso-viso-sorriso, giorno-giorno-ritorno, parole-parole, che quasi annunciano i ritmi tipici di una raccolta come *Lettere da casa*.

frasi rapite dal vento, al loro saluto affrettato, alle conseguenze di quel contrasto: tra varie assonanze, paronomasie ed epifore che riecheggiano a distanza, la figura femminile che si incontra nella poesia *Ad una fanciulla* va letta in una chiave leggermente diversa rispetto alle altre donne, per cui ad un soffocato, autoinibito erotismo subentra l'immagine di una fanciulla dal viso cereo, dal corpo malaticcio, avvilita nello spirito e nella forma fisica, una immagine che contrasta profondamente con l'esplosione d'ormoni e di salute della giornata di sole in cui avviene la loro passeggiata e della natura in fiore rappresentata dal sempre amato biancospino, che li accompagna e li accudisce.

Pochi mesi prima, esattamente il 17 ottobre del 1928, Bertolucci aveva composto un'altra poesia, *Donne*[4], guardando questa volta ad una classe sociale più avvantaggiata economicamente, quella delle donne borghesi o alto-borghesi, che spiano il mondo dalle finestre dei loro sfarzosi salotti e pure ogni tanto vengono colte da un tremore, da uno spavento, che si può leggere anche qui come un meccanismo di difesa rispetto ad una pulsione libidica che farebbe crollare l'interna costruzione, l'intero edificio su cui hanno innalzato le loro identità:

Le tende, pepli per le caste finestre
degli appartamenti lussuosi
che accendono alla sera luci
belle come donne, come le loro donne
che hanno un gran fiore al seno
e la pelle che brilla e gli occhi sfavillanti
come gemme;
le discostan esse ed appoggiano
la fronte a quel freddo e guardano giù.
Nella sera di nebbia canta la pendola
il tepore concilia il sonno,
prima dell'ora di pranzo.
Uno sgomento le prende
qualche sera nel petto.
Più nella mano vi serrano
nella mano calda,
tende ondeggianti.

[4] A. BERTOLUCCI, *Donne*, in ID., *Opere*, op. cit., p. 30.

Sono come dei pepli dunque le tende, come delle lunghe vesti che toccano terra, e servono per coprire in modo «casto» ed elegante le finestre degli appartamenti dei ricchi borghesi; qui la sera vengono accese le luci, che sono sfavillanti come le loro donne belle, dal seno provocante su cui si adagia un fiore, dalla pelle chiara e lucente simile ai brillanti, dagli occhi fiammanti come gemme. Proprio queste tende le donne discostano per appoggiare la fronte al freddo intenso del vetro delle finestre, e poi rivolgono il loro sguardo in direzione della strada: nelle sere in cui si distende vittoriosa per la città la nebbia, e in cui risuona per la casa il canto dell'orologio a pendolo, quando il calore costringe il corpo al sonno prima dell'ora di cena, ecco che quelle donne sono colte dallo sgomento, il loro cuore sigilla l'angoscia: nelle calde mani stringono con forza le tende ondeggianti. Lo stesso movimento che le donne della poesia compiono, appoggiando la fronte sul vetro e stringendo nelle mani le tende, ritorna nel capitolo XXIII della *Camera da letto*, quando il poeta racconta della morte del suo padrino don Attilio Tramaloni, e di come venga amorevolmente assistito nell'agonia dalla sorella Emma. In un giorno di primavera infatti ella veglia il fratello, che da mesi non fa che morire; con un gesto teneramente calcolato, accosta i vetri socchiusi della finestra, per coprire, reo di intromettersi nell'intermittente lagno familiare, il rumore del torrente, il Bràtica ricco d'acqua dopo un inverno particolarmente nevoso. Poi si accosta alle sue preziose tende di azzurra pietra montanara su cui sono delineate fluttuanti figure di vergini, lindamente vestite, e che da lontano sono il manifesto del candore della casa, una purezza fra signorile ed ecclesiastica. Ormai esausta, lascia che la sua fronte si appoggi ai vetri della finestra, nel gesto di chi «medita dolori»: eppure c'è ancora lo spazio per l'emersione del ricordo, dei momenti felici passati con il fratello, come le festività religiose con tutto il corteo di strette di mano dei fedeli, dei cuori palpitanti per le nozze o per i battesimi, mentre i corridoi della canonica erano invasi dall'odore dell'incenso proveniente dalla sagrestia, mischiato con quello del caffè, che giungeva invece dalla cucina.

Nei gesti iterativi e malinconici che in *Sirio* e in *Fuochi di Novembre* le donne compiono, sembra di scorgere in controluce la figura di Emma Bovary, sebbene in una versione meno civettuola, ma con lo stesso senso di desolante solitudine: nel romanzo Flaubert infatti raccontava, attraverso una ossessiva esplorazione del quotidiano, come le cose si ripetessero, come le consuetudini e le abitudini quasi si accumulassero l'una sull'altra, giorno dopo giorno, e da qui nasceva anche l'ansia di novità, di rompere questa monotonia della provincialotta Emma: presentava al lettore Flaubert, sempre la stessa vita, in cui tutte le mattine si svegliava, si alzava, andava a mangiare, usciva, tornava Emma, consumando una identica, costante serie di atti; la vita nella quale ogni giorno il maestro di scuola il parrucchiere i cavalli di posta comparivano immancabilmente alla stessa ora; la vita dove l'acqua della Rieule colava sempre con lo stesso ritmo, senza rumore, con le grandi erbe sottili che si piegavano come capigliature verdi, mentre i salici guardavano nell'acqua le loro scorze grigie; perfino il tempo era uno stagno dormiente, così tranquillo che il minimo avvenimento che vi cadeva causava dei cerchi innumerevoli. Come non desiderare una evasione da siffatto contesto? Di tale tipo di ripetizione ossessiva e vuota, Bertolucci traeva invece esempio di malinconico adattamento all'esistenza quotidiana: la vita, con i suoi segni e simboli eternamente uguali uno dopo l'altro nei secoli poteva contenere, pur nella disperazione, e solo per chi li guarda da lontano, elementi vivi e dolci proprio perché tremendamente umani. Nella realtà delle donne borghesi di provincia, colta dal di dentro, non più osservata con orrore aristocratico, l'eterna reiterazione dei gesti e delle emozioni può produrre un leggero sgomento ma non perdizione perpetua; al limite, negli esseri più consapevoli o più sensibili, angoscia e sconforto, ma questi durano solo per pochi attimi, poi tutto ritorna ad essere come prima, secondo l'adolescente Bertolucci. Per questi ultimi, forse ogni mondo, qualunque si trovino ad abitare, assomiglia ad una grande ed immensa prigione: il rifiuto della grettezza, dell'ipocrisia, della mediocrità, circondanti la loro esistenza, non si esprime attraverso una ribellione aperta, la qual cosa li porterebbe a progettarsi e a crearsi un diverso modo di vivere, o anche a perdersi

immancabilmente come Emma. No, essi si rifugiano nell'indistinto dell'immaginazione, compiono una fuga interiore, nel sogno ad esempio, che diventa evasione ossessiva dalla realtà, preparandosi così a sopravvivere a tutti coloro che non li comprendono e anche quando li comprendessero il loro destino sarebbe quello d'essere emarginati. La coscienza della propria solitudine e al tempo stesso l'incapacità a realizzare, pur tenacemente inseguendoli, i propri sogni, conducono verso una inerme, invisibile disfatta tali esseri umani, ma è una sconfitta che non si palesa, è solo interiore.

Ci si figura queste anime femminili proseguire la propria vita secondo il binario illuminato da Bertolucci fino alla fine, senza adottare grandi cambiamenti, come una accettazione del proprio destino: queste donne di Bertolucci sembrano tuttavia aver fatto propria la grande lezione flaubertiana: Emma risulta essere per loro l'esempio eroico e al contempo catartico di chi sente lo stesso disagio, la stessa ansia, e sa che nessuna possibilità è concessa. La presa d'atto che non ci sia via di scampo sembra trovare una forma di rappresentazione nei gesti di muta rassegnazione delle donne nelle poesie di *Sirio*: l'appoggiare la fronte sul vetro della finestra è segno di disperazione, e lo stringere tra le mani la stoffa delle tende è segno di impotenza. Impotenza che simboleggia non solo l'impossibilità di affrancarsi da un interno famigliare, dal dovere del focolare di cui debbono essere per costituzione gli angeli custodi, le ultime protettrici, ma anche, in un senso più ampio, da una società piena per loro di divieti e costrizioni, da una condizione di cattività giuridica e sociale che è rimasta tale ancora a lungo in Italia.

Va dato merito a Bertolucci dell'aver alzato un velo su un frammento della condizione domestica femminile ad un'età biografica, più o meno diciassettenne, e in un tempo storico non proprio pronti a cogliere le discriminazioni nei confronti delle donne. Il quadro riccamente adornato degli interni borghesi descritti nella poesia da Bertolucci si traduce in una tessitura lessicale, in una declinazione di parole tutte al femminile: *Donne, tende, finestre, sera, luci, pelle, gemme, fronte, nebbia, pendola, ora, mano*, cioè un elenco o meglio un rosario che serve a specificare, a rendere più

immediatamente riconoscibile lo spazio muliebre, limitato alla casa, da cui è impossibile per le donne fuggire; e che si mostra ideologicamente assai distante dal repertorio di elementi kitsch presenti negli arredamenti delle case borghesi dell'epoca scanditi da un poeta amato da Bertolucci come Gozzano, che vanno appunto dal salotto umbertino di nonna Speranza contornato da «buone cose di pessimo gusto», alla Vill'Amarena della Signorina Felicita, con il suo «arredo squallido e severo / antico e nuovo». Le «caste» finestre inoltre, facendo da tappo del tempo atmosferico, riproducono il grande palcoscenico attraverso cui la vita celebra i suoi riti quotidiani, scanditi dalle tracce di tempo legate alle cose, come l'immagine contadina della pendola, o come le abitudini culinarie, quale la consumazione del pasto più abbondante della giornata all'ora di cena: stanno anche a significare, per chi vi agisce dietro, l'esistenza di un fuori, la possibilità di evadere dall'opprimente e costrittiva situazione personale nello stanco ripetersi delle giornate. Le finestre determinano quindi una confusione di piani di immagine, tra chi osserva da fuori, il lettore il poeta, e chi invece verso quel fuori vorrebbe fuggire; tra il lusso dell'appartamento, con le luci sfavillanti, con le belle e riccamente vestite donne che sembrano far parte anche loro del mobilio, e la miseria interiore dell'anima, che trova il suo sfogo con quello «sgomento» serrato nel petto.

Questo senso della limitatezza, della precarietà, e insieme della muta rassegnazione femminile, ritornerà nell'opera di Giorgio Caproni, altro poeta che partendo dai luoghi del ricordo, la Livorno dell'infanzia e la Genova della giovinezza, costruisce la propria esperienza lirica nella rêverie - così come accadrà anche, per certi versi, a Sandro Penna. In *Immagine della sera*, Caproni costruisce un paragone tra la sera e il volto diafano, stanco, sbattuto di «una donna di casa» a fine giornata:

Mi fai pensare, o sera,
con la tua pallidezza,
al viso un poco sbattuto
e deluso

d'una donna di casa,
quand'ha compiuto il lungo
giorno che l'ha strapazzata.

Con un sorriso a fiore
di labbra, s'affaccia
alla solita attesa.
E forse non sa neppure
d'essere rassegnata[5].

L'erotismo che sottende a tutta la raccolta di *Sirio* ha una filiazione di calore, di agitazione che appartiene a Madame Bovary ed è naturale che molti l'abbiano letto come una sorta di omaggio letterario a Flaubert. C'è però qualcosa in più: i riferimenti a questa tipologia di bovarismo sono sparsi un po' ovunque nella raccolta, e ad esempio, nella poesia *Donne*, quando Bertolucci ricostruisce scenograficamente la scena dei pepli e delle «caste finestre», sembra aver presente chiaramente un passo del capolavoro di Flaubert nel momento in cui il padre di Emma, per far conoscere a Charles Bovary, che si trovava dietro una roccia, la risposta della figlia alla sua richiesta d'averla in moglie, gli dice che in caso positivo avrebbe spalancato le persiane delle finestre, un gesto osceno che rimanda, vista l'occasione, all'aprire, allo spalancare appunto, le gambe. Rendere caste le finestre significa allora fare di una apertura quale la finestra un oggetto sessuale, per cui gli appartamenti in cui si trovano le donne non solo sono lussuosi, ma anche lussuriosi. La finestra compare qui come un luogo di fuga, un simbolo per eccellenza del desiderio di uscire dalla propria cella, cioè dalla provincia della vita.

Le presenze femminili di *Sirio* somigliano a tante piccole Madame Bovary, alcune addirittura lo sono in erba; quelle di *Donne* invece ne copiano perfino il gusto, tanto che indossano un gran fiore al seno, hanno gli occhi sfavillanti come gemme, e la loro pelle brilla per il calore, per il sudore: proprio quest'ultima è una delle caratteristiche messe in evidenza da Flaubert la prima volta che descrive Emma Bovary con le goccioline di sudore che le cadono dalla fronte. In questa poesia due

[5] G. CAPRONI, *Immagine della sera*, in ID., *Come un'allegoria*, in ID., *Poesie. 1932-1986*, Milano, Garzanti, 1995, p. 28.

gesti appaiono fortemente evocativi: quello di discostare le tende del salotto e quello di appoggiare la fronte al freddo della finestra per scorgere qualcosa giù nella strada, per guardare fuori, un tentativo, forse, o solo un recondito desiderio di fuggire. Uno dei temi che ricorre in *Sirio* è proprio questo della finestra, che rappresenta una sorta di prigione da cui scappare secondo la tipica inquietudine dell'adolescente, ed emerge anche in altri componimenti, quali ad esempio *Mattino*, in cui da una finestra giungono, insieme ai canti delle donne che lavano i panni al fiume e al mormorio del fiume stesso, ma contrarie, le voci del porto e con esse l'idea di una possibile, realizzabile fuga.

C'è una ulteriore considerazione da aggiungere intorno al tema della finestra, peraltro già raccontato come esperienza personale in *Come nasce l'ansia*, decimo capitolo del libro I della *Camera da letto*, quando ricorda che da bambino avvicinava una sedia alla finestra e vi saliva sopra per rivolgere lo sguardo fuori, aspettando con angoscia il ritorno della mamma Maria e del papà Bernardo. Questo atto di osservare il mondo esterno da una finestra, che ritorna in tante diverse versioni, cela lo stesso tipo di identificazione che era possibile cogliere tra Bovary e Flaubert, in cui il bovarismo era la malattia dello scrittore: voglio dire che Bertolucci si sente come Madame Bovary e nella sua indagine erotica compie una specie di gioco adolescenziale per cui ogni tanto affiora il desiderio di mascherarsi e di sentirsi come una donna; tra le caratteristiche dell'erotismo di *Sirio* è presente anche questo tentativo di assimilazione, di apparentamento con l'universo femminile, è come una invariante, un tema ricorrente che percorre la raccolta, una sorta di bovarismo che è dentro di lui e viene da pensare che, quando appoggia la fronte alla finestra, quella vestita da donna è anche il giovanissimo Bertolucci.

Questo divertimento dell'adolescente cui piace sentirsi *en travesti*, metamorfizzarsi nel sesso opposto, è fantasia erotica assai comune nella quale non assurgi a ruolo di fidanzato di una donna, ma nella sua amica, perché nel frattempo anche tu sei diventato una fanciulla: Bertolucci è come se ad un certo punto da poeta diventasse poetessa, come se fosse una donna, e questo rappresenta uno degli strati

più profondi, più inconsci forse in lui; gli stessi gesti e gli scarti linguistici attribuibili all'universo femminile, che intuisce o verso i quali si mostra particolarmente attento, tradiscono un elemento di bovarismo nel suo sogno erotico di un travestimento e fuga. Se pensiamo ad Orsola in *Notte*, con la veste che le si allarga sui fianchi, viene quasi immediato l'impulso di sovrapporre il poeta a colei che sta cantando, raffigurando: anche l'erotismo di provincia, di fuga in *Donne*, è un'altra proiezione del poeta stesso, che sembra sempre ritrovarsi felice nei propri luoghi, ben piantato e radicato, però al tempo stesso appare desideroso di altro, e con questa sua smania, con questa sua impazienza dell'altrove sembra un piccolo Rimbaud:

Dalla finestra aperta
entran le voci calme
del fiume,
i canti lontani
delle lavandaie
laggiù fra i pioppi e gli ontani,
presso la pura corrente
che mormora sì dolcemente
il fumo dei vapori
si confonde con quello delle case
sotto il riso trionfale
del cielo.
Sull'altra riva, nel viale
le affiches azzurre
delle compagnie di navigazione
riempiono di nostalgia e d'illusione
il cuore degli uomini
seduti sulle panchine.
Penso ad una fanciulla bionda.
Fra poco sarà mezzogiorno
e una gran tenerezza m'invade,
e una voglia di piangere senza perché[6].

Compare in *Mattino* un'altra finestra dalla quale entrano, come detto, i cartelloni pubblicitari, «le affiches» che annunciano le isole tropicali o quelle del Medio Oriente, un po' come accade a Leopold Bloom quando passeggia per le strade di Dublino: è la parte più bella, più moderna di questa poesia, l'invito al viaggio, che

[6] A. BERTOLUCCI, *Mattino*, in ID., *Sirio*, in ID., *Opere*, op. cit., p. 9.

sa molto di provincia, e che è però insieme estremamente attuale per il voler passare attraverso il mondo ingannevole della pubblicità, con l'idea che siano le agenzie turistiche a far nascere in maniera molto domestica, molto borghigiana, il desiderio del viaggio. In queste poesie di *Sirio*, tra virgolette tutte campagnole, arcadiche, ad un certo punto interviene uno scarto, una sovrapposizione, un residuo che riporta su un piano di grande modernità le composizioni, come accade in *Strumenti*:

Cornamusa, flebile
rivo di armonia
che incrini il verde dei prati,
gracile melodia.

Violino, elegante
sospiro, ricciuto
angelo pellirossa che voli
in uno smorto cielo di velluto.

Chitarra, dai larghi fianchi,
colore del vecchio oro,
bicchiere, tavola, uomo,
strumento dal riso sonoro.

Saxofono, torbido grido
Di un mulatto vestito di cotone.

Banjo, lunare nostalgia,
splendi fra l'acque chiare,
ed una mano mozza ti suona.

Così come in *Mattino* non c'è il marinaio che racconta di viaggi ma i manifesti pubblicitari delle agenzie, anche qui, quando parla degli strumenti, vicino alla cornamusa e al violino, cioè allo strumento popolare e allo strumento della tradizione classica, spuntano il banjo e soprattutto il saxofono, suonato da un mulatto: dunque, il jazz con la sua dimensione di suono aritmico, per cui l'aritmia del jazz è una aritmia del proprio cuore e una aritmia del proprio sentire.

Spesso succede ai provinciali di genio com'era Bertolucci di avere degli spunti di grande modernità e così dinanzi alle sue poesie ci troviamo come colui che in una

casa di campagna s'imbatta in un quadro cubista: le stesse «affiches» somigliano ad una rappresentazione pop nel panorama cittadino parmense, e sono proprio questi slittamenti che lo fanno uscire assolutamente da Pascoli o da quella realtà contadina e lo rendono ai nostri occhi moderno, già aggiornato.

Sebastiano Triulzi

L'enciclopedia greca del Tiresia *di Giuliano Mesa*

Oggi, più nessuna ricerca di creatività, né di originalità, assilla il filologo o il critico che si accosti a un autore, antico o moderno che sia. Si dà infatti per acquisito che la letteratura è sempre e solo leggibile "al secondo grado", quale metaforico "palinsesto".
(M. G. BONANNO[1])

1. Si intitola *Tiresia* l'opera più nota e interessante del poeta Giuliano Mesa, recentemente scomparso[2]. Nel variegato e spesso confuso panorama della poesia contemporanea il profilo di questo autore si staglia con nettezza: «Mesa non ha dissolto il concetto di verità in una semplice accoglienza nei confronti della venuta dell'altro, ma ha preteso che la poesia dicesse quel che il linguaggio ordinario non sembra più in grado di dire: non la verità dell'oggetto, ma la verità dell'evento, una verità etica. Nell'indistinzione ontologica dei fatti, la scrittura punta a risemantizzare con cura le tessere del linguaggio per restituirle a una nuova vita relazionale, etica»[3]. Sebbene, data la complessità dell'opera, risulti auspicabile pubblicarne un commento esaustivo, in questa sede ci si limita a compierne un'analisi, pur sistematica, concentrando l'attenzione sul momento "allusivo" del testo. Considerato «che relazioni strette e vincolanti, quanto quelle che esistono tra un modello e un rifacimento, possono darsi anche a proposito di testi fra i quali non è provato alcun rapporto diretto»[4], si possono cercare connessioni tra le parole scelte dal poeta e parole di altri poeti: per il loro stretto apparentamento e per la loro caratteristica di vincolare il lettore a un'interpretazione che si impone su altre possibili. Si tenterà di

[1] M. G. BONANNO, *L'allusione necessaria: ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990.
[2] Giuliano Mesa nasce nel 1957 a Salvaterra (RE), comincia la sua attività poetica nel 1973. La sua attività pubblica si interrompe nel 2009, per una grave malattia. Muore nel 2011, un anno dopo la pubblicazione della sua opera completa (La Camera Verde).
[3] P. ZUBLENA, *Per Giuliano Mesa*, in «leparoleelecose»: http://leparoleelecose.it (ultima consultazione: 25/8/2016).
[4] M. G. BONANNO, *La lettura del filologo*, in *Graeca Tergestina. Praelectiones Philologiae Tergestinae*, Trieste, EUT, 2014, p. 21.

mettere a tema, con le parole di Conte, «l'ambivalenza della parola artistica, nel senso – orizzontale – che tale parola contiene l'autore e sa di avere un lettore, e nel senso – verticale – che include in sé, come momento necessario, il rapporto verso la (precedente) parola altrui»[5].

Nel caso specifico la scelta, tra le tante possibili e giustificabili, cade sull'eco prodotta dalle letterature antiche, con particolare riferimento a quella greca e a quella ebraica (biblica). Mesa stesso sembra indicare questa strada: la ripresa di Callimaco è esplicita e i temi del profetismo, dell'apocalittica e della letteratura sapienziale appaiono strettamente legati all'impronta etica impressa nella poesia di Mesa[6]. «L'allusività opera […] con l'indispensabile cooperazione del destinatario, nell'attimo in cui scatta il meccanismo del riconoscimento»[7]. Il concetto di "ispirazione", per come viene inteso dalla dogmatica cattolica, non può essere qui produttivo; il riferimento al divino presente nei testi vetero e neotestamentari verrà in questa sede equiparato alla «costante e inveterata tradizione dei Greci, da Omero alla più tarda età imperiale, che il poeta ricevesse ispirazione dalle Muse o da qualche altro dio (ad esempio Apollo o Dioniso) a cui attribuiva la responsabilità dell'*enthousiasmos* che lo provvedeva della competenza sui contenuti della sua poesia»[8].

---

[5] G. B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 14.
[6] La passione e la dedizione verso lo studio del greco e dell'ebraico sono confermate dai sodali di Mesa, G. A. Semeraro e il prof. L. Severi, che ringrazio sentitamente.
[7] M. G. BONANNO, *L'allusione necessaria: ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, op. cit., pp. 18-25.
[8] M. FANTUZZI, R. HUNTER, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 3.

TIRESIA

oracoli, riflessi

(22 luglio 2000-24 gennaio 2001)

«devi tenerti in vita, Tiresia,
è il tuo discapito»

2. Al titolo del poemetto, *Tiresia*, nome del personaggio-simbolo, segue un sottotitolo che suggerisce una suddivisione, anche formale, delle poesie: oracoli e riflessi. All'"oracolo", coincidente con lo svolgersi lirico del racconto, segue il "riflesso", tipograficamente evidenziato dal corsivo, che rappresenta la riflessione espressa nella forma dialogica, alla seconda persona singolare. Quanto all'epigrafe, molti critici propongono l'accostamento con *The Waste Land* di T. S. Eliot, in cui l'indovino, quando compare, sembra rappresentare una sorta di *alter-ego* del poeta. Tiresia, che (benché cieco) ha visto tutto e dunque sa, in Eliot ha funzione di narratore disincantato; Mesa sembra invece attribuirgli un ruolo più vicino al monito che alla disperazione.

Rispetto alle cause (e al conseguente valore simbolico) della cecità, Tiresia fu privato della vista – secondo un filone mitico – da Era; secondo un'altra tradizione, invece, sarebbe stata Atena ad averlo reso cieco dopo essere stata vista da lui nuda. È questa la versione scelta da Callimaco nell'*Inno* V *Per i lavacri di Pallade*. In tutte le tradizioni l'acquisizione di facoltà divinatorie viene associata a un'azione compensatoria per la vista perduta: a quella dei sensi si sostituisce, dunque, una "vista" di altra natura.

Particolarmente interessante sembra essere la citazione di Callimaco (παιδὸς δ' ὄμματα νὺξ ἔλαβεν) esplicitata nelle *Note*. Non sembra che qui sia rilevante la dimensione della doppia appartenenza di genere (ad esempio, in Ovidio) né che venga descritto con le tinte fosche tipiche di certe riprese, a partire da Stazio (passando per la *Commedia* fino ad Ariosto); nei versi callimachei Tiresia è presentato come giovane e poco avveduto: «Tiresia oltrepassa la soglia tra il divino e

l'umano in un momento "magico", vedendo il corpo della dea nuda. L'aggettivo σχέτλιος ('sciagurato') sottolinea ambiguamente la sostanza della sua colpa, peraltro esplicitamente svincolata da ogni intenzionalità»[9]. La sottolineatura più forte sembra essere quella connessa ai doni che Pallade fa al figlio della ninfa amica (mantica, longevità) a compensazione di ciò che a lui veniva tolto dall'applicazione delle dure leggi divine (antecedenti addirittura al regno di Zeus: *Κρόνιοι δ΄ὧδε λέγοντι νόμοι*, 'così dicono le leggi di Crono'[10]). Esiste, infine, un interessante rapporto tra le modalità con cui Tiresia diventa a un tempo cieco e indovino e alcuni elementi rituali annessi all'ispirazione divina del poeta nella Grecia antica.

3.1 Si passa ora all'analisi delle liriche, ovvero *Oracoli*. Si tenterà di dare un breve inquadramento stilistico-formale di ognuna di esse, propedeutico all'analisi intertestuale.

I. *ornitomanzia. la discarica. Sitio Pangako*
vedi. vento col volo, dentro, delle folaghe.
vedi che vengono dal mare e non vi tornano,
che fanno stormo con gli storni neri, lungo il fiume.
guarda come si avventano sul cibo,
come lo sbranano, sbranandosi,
piroettando in aria.
senti come gli stride il becco, gli speroni,
che gridano, artigliando, facendo scaravento, in muta,
ascoltane la lunga parata di conquista, il tanfo,
senti che vola su dalla discarica, l'alveo,
dove c'è il rigagnolo del fiume,
l'impasto di macerie,
dove c'è la casa dei dormienti.
che sognano di fare muta in ali
casa dei renitenti, repellenti,
ricovero al rigetto, e nutrimento, a loro,
scaraventati lì chissà da dove,
nel letame, nel loro lete, lenti,
a fare chicchi della terra nuova,
gomitoli di cenci, bipedi scarabei
che volano su in alto, a spicchi,
quando dall'alto arriva un'altra fame.
prova a guardare, prova a coprirti gli occhi.

[9] *Callimaco. Opere*, a cura di G. B. D'Alessio, Milano, BUR, 1997, p. 183, nota 23.
[10] CALLIMACO, *Inni*, V, 100.

Il primo oracolo, *Ornitomanzia*, procede con un andamento ritmico incalzante all'inizio, per rallentare successivamente in corrispondenza delle parole sdrucciole, a marcare il movimento delle «fòlaghe», che «vèngono/ (non) tòrnano»; alcune allitterazioni conferiscono all'incipit un'atmosfera sofferta, greve, aumentata da un'insistenza sulla vocale scura[11]. Il gioco delle allitterazioni aumenta, nei vv. 7 e 8, creando fonosimbolismo in *gli* stride/*gli* speroni/arti*gli*ando, ma anche nello stridere delle sibilanti iniziali nei nessi *str-*, *sp-*, *sc-*. L'anafora dei verbi all'imperativo ha, tra le altre, anche una caratterizzazione sillabica: 1, 2, 4, 7, 10 (vedi, vedi, guarda, senti, senti) sono bisillabi piani, mentre al v. 9 «ascòltane» si presenta come composto di quattro sillabe e con l'accento che cade sulla terzultima, creando un verso che frange il ritmo. Le cose che devono essere ascoltate sono due: una lunga parata (con l'orecchio si può forse cogliere il martellante procedere «di conquista») e «il tanfo», con evidente sinestesia. Il verso è decisamente marcato, tanto da far pensare a una funzione di "cerniera" tra la prima parte che prepara l'ambientazione e che annuncia la drammaticità della scena, facendo un'accurata descrizione del comportamento delle folaghe, e una seconda parte in cui si introduce la ragione per cui la rapacità degli uccelli che cercano cibo procurerà orrore nel lettore. È il tanfo a costituire il passaggio ad altro ambito sensoriale, che fa da sipario. L'insistenza sul "vedere" e sul "sentire" va ripensata passando attraverso l'olfatto, tra tutti i sensi quello forse più vicino alla nostra parte primordiale. L'odore disgustoso prepara all'orrore. Viene così introdotta la presenza degli esseri umani. La discarica è un ambiente artificiale, creato dall'uomo. I protagonisti sono definiti «dormienti», «renitenti» e «repellenti»: pur con la staticità e l'immobilismo del dormire – per il solo fatto di essere là, nella discarica – esercitano un'azione di "ribellione". Risultano non inquadrabili, creano resistenza alla codificazione all'interno di una "normalità" che appare tale ad altri, che stanno altrove, che per questi esseri umani finiscono per provare repulsione; il «loro lete, lenti» non ha solo un valore fonosimbolico, la reiterazione qui crea quasi una filastrocca: è possibile che ci sia un riferimento al fiume Lete, fiume dell'oblio,

[11] È superfluo notare il debito nei confronti di Montale (si pensi, ad esempio, a *L'anguilla*).

in connessione evidente col ruolo del poeta che ricorda, ammiccamento alle Muse e a Mnemosyne. I «bipedi scarabei» sono gli esseri umani che si snaturano fino a sembrare insetti: l'espressione crea un effetto straniante attraverso l'impiego di un ossimoro, per il fatto che nessun insetto è bipede. E nessun uomo un insetto.

Col v. 23 si passa da un oracolo a un riflesso: «*prova a guardare, prova a coprirti gli occhi*». Un ulteriore imperativo, rivolto a Tiresia ma forse nel contempo anche al lettore, quasi una sorta di litania rituale, con la possibilità di risemantizzare il gioco sul vedere/occhi/cecità in termini di «sacralità dell'evento orribile e della sua evocazione con funzione di coinvolgimento del lettore, con implicito riferimento a descrizioni analoghe presenti nei nostri testi sacri o mitologici»[12].

Callimaco associa alla perdita della vista i doni della dea, tra cui quello della divinazione: «Tiresia primeggerà nei due tipi di divinazione, la tecnica dell'interpretazione del volo degli uccelli e la conoscenza ispirata dei piani divini»[13]. Sofocle, nel Quinto Episodio dell'*Antigone*, presenta un monologo in cui Tiresia si rivolge a Creonte e per dare i suggerimenti in merito alla situazione che preoccupa la città descrive il volo degli uccelli, in base al quale darà il proprio consiglio a Creonte:

γνώσῃ, τέχνης σημεῖα τῆς ἐμῆς κλύων.
εἰς γὰρ παλαιὸν θᾶκον ὀρνιθοσκόπον
ἵζων, ἵν᾽ ἦν μοι παντὸς οἰωνοῦ λιμήν,
ἀγνῶτ᾽ ἀκούω φθόγγον ὀρνίθων, κακῷ
κλάζοντας οἴστρῳ καὶ βεβαρβαρωμένῳ.
καὶ σπῶντας ἐν χηλαῖσιν ἀλλήλους φοναῖς
ἔγνων·[14]

[Lo saprai, se ascolti i segni dell'arte mia. Sedevo sull'antico seggio da dove scruto gli uccelli, approdo per me di ogni alato, quando odo un ignoto frastuono, un clamore sinistro, furioso, incomprensibile. Mi accorgo allora che si dilaniano l'un l'altro con artigli assassini][15].

[12] D. BARBIERI, *Il vincolo e il rito. Riflessioni sulla (non) necessità della metrica nella poesia italiana contemporanea*, in «Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 16/2014, p. 20.
[13] *Callimaco. Opere*, a cura di G. B. D'Alessio, op. cit., p. 189, nota 32.
[14] *Sofocle. Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone*, traduzione e note a cura di E. Savino, Milano, Garzanti, 2014, p. 286.
[15] *Sofocle. Antigone*, traduzione di M. Cacciari, Torino, Einaudi, 2007, p. 28.

Quasi impossibile non “sentire” nei verbi scelti da Mesa («sbranano, sbranandosi […] artigliando») l’eco degli «artigli assassini» degli uccelli con cui fa mantica il Tiresia di Sofocle. Anche in quella situazione drammatica il ruolo del profeta che deve consegnare il proprio scomodo messaggio viene preceduto dall’evocazione di un’inquietante scena di uccelli dal sinistro clamore. In questo caso Sitio Pangako (che per ironia della sorte o beffa della speculazione edilizia significa ‘Terra Promessa’) deve avere voce da chi ha visto: dopo aver guardato, non si può più “coprirsi gli occhi”. La potenza degli uccelli è, nello stesso tempo, simbolo di forza distruttrice e fonte di ispirazione per la parola poetica e profetica.

La lingua greca conosce diversi modi per esprimere l’azione del vedere, cosicché si può asserire che il senso della vista conosce maggiori sfumature di quello dell’udito. Platone e Aristotele sembrano dichiararne la superiorità: il primo in *Fedro*, 250d («la vista è il più acuto dei sensi permessi al nostro corpo»), il secondo nell’*Introduzione* di *Metafisica* I, I, 24 ss. («diamo, per così dire, alla vista la precedenza su tutto il resto»).

Al vedere come fatto fisico si connette quello della mente, che introduce la conoscenza (οἶδα: ‘ho visto = so’). Altre sfumature riguardano il vedere come ‘fare esperienza’ o ‘essere ammessi alla presenza di’. Una delle declinazioni più interessanti, ai fini del nostro discorso, di ὁράω ed εἶδον è quella del vedere in senso visionario-estatico-profetico, utilizzati anche dai LXX per rendere i termini ebraici *rā’â* ed *ḥāzâ*; anche nel Nuovo Testamento βλέπω indica la sensazione visiva in senso stretto, mentre ὁράω ed εἶδον indicano anche ‘il percepire’, ‘l’accorgersi’; a volte uno dei tanti termini connessi col vedere viene utilizzato con valore di ‘testimonianza’, in qualche modo divenuta dovere di chi ha visto.

Non è semplice decidere quale delle numerose sfumature indicate abbia maggiormente peso nell’utilizzo che Mesa fa nei reiterati riferimenti al vedere. Anche la notevole frequenza di ὀφθαλμός in tutta la letteratura greca da Omero in poi e in quella biblica (circa 700 ricorrenze nei LXX) ne testimonia la grande intensità semantica; in Paolo, Ef 1, 17-18 («illuminare gli occhi della vostra mente»). Che

l'invito («vedi») sia rivolto a un cieco non fa che spingere verso un'interpretazione non-fisica, nella direzione della presa di coscienza e della testimonianza, con evidenti riferimenti anche alla dimensione profetica della poesia.

II. piromanzia. le bambole di Bangkok
fumo. nugoli, sciami di guscî neri.
bruciano le mandorle degli occhi, le falene,
le dita piccole e incallite, le mani stanche, stanche.
bruciano, scarnite, a levigare guance,
i guscî gonfi delle palpebre
che si richiuderanno.
fumo portato via, che trascolora,
che porta via le guance, paffute, delle bambole,
le anche dondolanti, a fare il movimento di ripetere,
in altalena, in bilico di piede, che lenisce,
gioco che non finisce, mai,
che non arriva, mai,
tempo di ricordare, dopo,
di ritornare dove si era stati.
a fare il gioco del silenzio,
nel preparare doni, meraviglie, a milioni,
passate per le mani una ad una,
per farli scintillare, gli occhi stanchi,
tenerli aperti, sempre,
e quando arriva il fuoco, che sfavilla,
ecco, giocare a correr via,
gridando, ad occhi chiusi.
tu, se sai dire, dillo, dillo a qualcuno.

3.2. Nel secondo oracolo del poemetto è fortemente presente l'elemento stilistico della ripetizione. L'oracolo è pervaso da un'atmosfera di persistenza, nel dondolio dei movimenti sempre uguali e nell'ineluttabilità della tragedia che non viene annunciata come qualcosa che sta per accadere, quanto piuttosto descritta a partire dal suo epilogo («fumo») e narrata in una sorta di flash-back con la descrizione per accenni dei gesti delle ragazze che fanno bambole. La parola «occhi» viene replicata tre volte, di cui una in relazione sintagmatica con un aggettivo, «stanchi», che nei primi versi viene ripetuto in raddoppiamento: «le mani stanche stanche». Le figure di ripetizione non sono terminate: possiamo notare un poliptoto ai vv. 7 e 8, «portato via […]/che porta via», e un'epifora ai vv. 12 e 13, «gioco che non

finisce, mai/ che non arriva, mai», a cui peraltro fa eco per contrasto il v. 22, «tenerli aperti, sempre», in antitesi. Pur non essendoci versi in rima, risaltano alcune rime interne («ricordare/ritornare»; «lenisce/ […] finisce»; «doni […] milioni»).

L'iterazione di parole e strutture sembra particolarmente interessante ai fini della ricostruzione di un possibile sfondo enciclopedico di Giuliano Mesa, soprattutto visto che «può diventare *ripetizione in absentia* del modello riprodotto (citazione; allusione; imitazione; parodia); può assumere i contorni di una traccia memoriale o la ritualità di formule (come nell'epica e in testi religiosi)»[16].

A proposito di parallelismo, più di qualche autore vi riconosce una struttura dominante nell'ambito della poesia, dato che caratterizza le varie occorrenze storiche: i parallelismi tecnici (per iterazione di *colon*) della poesia ebraica, le antifone della musica liturgica e il complesso della metrica greca, latina, italiana o inglese. Jakobson sviluppa il concetto per cui l'equivalenza del suono implica inevitabilmente equivalenza semantica. La poesia novecentesca sovrabbonda di processi parallelistici, così come si trovano vistose figure di simmetria, di iterazione, anche fuori del campo poetico e letterario, come nella pubblicità o negli slogan. Il riferimento al parallelismo testimonia ancora una volta l'esistenza di un *fil rouge* che attraversa la produzione di poesia nell'arco di millenni. Solo per fare un esempio, il parallelismo, considerato da A. Schökel

probabilmente il procedimento letterario più frequente e più conosciuto della poesia biblica, […] si inserisce in questa radicale operazione di 'articolazione' del linguaggio. Abbiamo allora un'articolazione di suoni, un'articolazione sintattica, di campi semantici, di ritmo. Nell'articolazione dividiamo la continuità in pezzi o tasselli ricomponibili. In questo modo possiamo comprendere la continuità con maggiore precisione, individuarla con maggiore fedeltà e semplificarla in alcuni dei suoi elementi: soprattutto possiamo combinare questi elementi in gruppi diversi, generando la flessibilità del linguaggio, la caleidoscopica ricchezza del linguaggio della poesia[17].

[16] *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, a cura di G. L. Beccaria, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 658-59.
[17] A. SCHÖKEL, *Manuale di poetica ebraica*, Brescia, Queriniana,1989, pp. 65 e sgg.

Dal punto di vista lessicale vengono messe in campo le famiglie semantiche del "sapere" e del "dire/gridare". La forma di mantica di questo secondo oracolo parla di un "vedere/sapere" attraverso il fuoco. Tiresia in *Antigone*:

εὐθὺς δὲ δείσας ἐμπύρων ἐγευόμην 1005
βωμοῖσι παμφλέκτοισιν· ἐκ δὲ θυμάτων
Ἥφαιστος οὐκ ἔλαμπεν, ἀλλ᾽ ἐπὶ σποδῷ
μυδῶσα κηκὶς μηρίων ἐτήκετο
κἄτυφε κἀνέπτυε, καὶ μετάρσιοι 1010
χολαὶ διεσπείροντο, καὶ καταῤῥυεῖς
μηροὶ καλυπτῆς ἐξέκειντο πιμελῆς[18].

[Subito, preso dalla paura, osservo allora come bruciano le offerte sugli altari ardenti. Efesto non irradia dalle vittime, ma il grasso delle cosce marcisce colando sulla cenere, fuma e si spegne; le bili evaporano e le ossa grondanti escon fuori dalla carne che le avvolge][19].

Il fuoco ha qui la funzione di rivelare la verità. Non può sfuggire la doppia natura del fuoco: benefica quando scalda, illumina, rende commestibili alcuni cibi; distruttrice e inarrestabile nell'incendiare la natura o le costruzioni umane (navi e città, prevalentemente di legno). Nel suo utilizzo come traslato che la parola πῦρ mostra tutto il ventaglio dei propri significati, nella letteratura e ancor più in ambito filosofico-religioso: senza pretesa di compiere un *excursus* che porterebbe decisamente lontano, si può solo accennare agli elementi primordiali (fuoco, terra, aria, acqua) o al valore rituale della purificazione attraverso il fuoco, al fuoco come veicolo catartico-punitivo oppure come segno premonitore (Efesto, Prometeo, Zaratustra, le iniziazioni misteriche e la letteratura ermetica, così come la geografia degli Inferi nelle sue varie rappresentazioni).

Solo apparentemente marginale, rispetto ad altre azioni di risalto più immediato, la famiglia semantica del "gridare" fornisce più di una suggestione, a

[18] SOFOCLE, *Antigone*, 1005-1010, in SOFOCLE, *Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone*, traduzione e note a cura di E. Savino, Milano, Garzanti, 2014, pp. 286-88.
[19] SOFOCLE, *Antigone*, traduzione di M. Cacciari, ed. cit., p. 28.

partire dal pathos con cui Callimaco "fotografa" la reazione della ninfa Cariclo, madre di Tiresia,

ἁ νύμφα δ' ἐβόασε

[Ma la ninfa gridò][20]

Tiresia, prima ancora di essere indovino, prima ancora di essere uomo, è figlio; la prima spettatrice del suo perdere la vista è sua madre. Da notare come in più di un significato, tuttavia, dall'espressione del singolo pathos personale si passi dalla dimensione privata del comunicare a quella pubblica: in assemblea (nell'ἐκκλησία); negli inni (in onore della sposa, riti funebri); nello 'spargere la voce' (sia che ci si riferisca a 'voci' nel senso di dicerie non vere sia che ci si riferisca alla diffusione di notizie e norme stabilite dall'autorità); il G*rande Lessico del Nuovo Testamento* segnala, tra le altre accezioni:

- prorompere in grida di giubilo (Is 54,1: ῥῆξον καὶ βόησον)
- annunziare la parola di Dio (Is 40,3 φωνή βοῶντος, espressione molto nota riferita al Battista, in Gv 1,23)
- mandare grida di: richiamo (Is 36,13: wajjqrā' b^{e}qôl-gādôl wajjōmer[21], ἐβόησε φωνῇ μεγάλῃ); accusa; dolore (Gb 31,38 «Se la mia terra mi grida contro, se tutti i suoi solchi piangono», che ha uno straordinario corrispondente nel grido di vendetta del sangue innocente che avrà Dio stesso come testimone: Gb 16,18 «O terra, non coprire il mio sangue e non abbia sosta il mio grido!»)[22].

Un'ulteriore considerazione può essere inserita in questo contesto: se da un lato l'urlo delle ragazze viene riletto con maggiore profondità se ci si pone in una prospettiva intertestuale, dall'altro quest'ottica arricchisce anche una seconda lettura

[20] CALLIMACO, *Inno* V, v. 85.
[21] Il testo ebraico è stato citato per sottolineare che si tratta di un testo poetico, caratteristica rilevabile anche solo a uno sguardo strutturale, al di là della comprensione.
[22] G. KITTEL e altri, *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, Brescia, Paideia,1992, vol. II, coll. 291 e sgg.

intra-testuale. Ad esempio, potrà farci sentire l'urlo degli esseri umani, coperto dall'assordante arrivo delle folaghe «che gridano, artigliando» dell'ornitomanzia o ci chiarirà, nella lettura dei successivi oracoli, le potenzialità delle parole che ritornano qui, anche quando non dette. Il non-parlare di molti dei protagonisti potrà essere colto come un urlo, in parallelo col non-vedere di Tiresia, il cui occhio coglie ben oltre il nostro stesso sguardo. Quanto al "dire", Tiresia, nell'*Antigone* di Sofocle, così conclude il proprio dialogo con Creonte:

εὖ σοι φρονήσας εὖ λέγω. τὸ μανθάνειν δ' 1031
ἥδιστον εὖ λέγοντος, εἰ κέρδος φέρει[23].

[Pensando al tuo bene ti parlo. Dolce è imparare da chi bene consiglia e porta vantaggio.][24]

Nella conclusione del monologo del Quinto Episodio il "dire" viene associato al bene e al *κέρδος*, il 'vantaggio', che potremmo definire il versante opposto del 'discapito' (*ζημία*). La chiusura del riflesso, «*dillo a qualcuno*», porta con sé significati che risuonano di echi lontani; si nutre di voci di altri profeti, altri poeti, altre letterature. Il peso che il poeta porta con sé, come una sorta di "condanna" («discapito»), può essere alleggerito solo a condizione di diffondere quanto ha imparato (μανθάνειν).

Che l'universo semantico di λέγω sia connesso con la responsabilità dell'aver appreso («*tu, se sai dire*»), sembra essere attestato dalla storia della parola. Dal primo significato ('raccogliere', poi 'contare', nel senso di 'raccogliere con ordine cose simili', 'enumerare') già in Omero il verbo λέγω passa a significare 'narrare', 'descrivere', 'raccontare', 'parlare' (si vedano poi Esiodo, *Teogonia*, 27: ψεύδεα πολλὰ λέγειν = 'raccontare molte menzogne', o il poetico θέλω λέγειν Ἀτρείδας di Anacreonte 23,1) o anche 'sostenere una tesi' come in Aristotele (οἱ τὰς ἰδέας

[23] SOFOCLE, *Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone*, traduzione e note a cura di E. Savino, ed. cit., p. 288.
[24] SOFOCLE, *Antigone*, traduzione di M. Cacciari, ed. cit., p. 29.

λέγοντες in *Fisica* 193b36 e *Metafisica* 1036b14); l'espressione ὡς λέγουσι 'come dicono' si carica di un significato di autorevolezza.

Dal verbo al nome verbale λόγος, i significati che questa famiglia semantica ricopre potrebbero da soli riassumere una buona fetta di storia della filosofia (contenendo tra l'altro anche l'idea di relazione tra parola e cosa, essere e norma). L'equivalente ebraico di λόγος è *dābār*, nel quale risuonano, oltre a quanto già detto, anche le idee di 'verità' e di 'potenza creatrice'. Nell'apocalittica il concetto di λόγος come 'verità' è associato a quello di 'testimonianza' (μαρτυρία).

III. iatromanzia. Manhattan Project
nomi. nomina ancora, replica, schernisci.
consentine la crescita, riducine l'amalgama,
che si sparga, s'incàvi, scorra per ogni dove.
nomina sette volte il giorno e l'ora,
anche per oggi, fai tutta la trafila,
così non sarà invano.
ansima, rimugina, così non passerà,
non sarà vano tutto il suo disfare, facendo ancora spazio,
aprendo varchi, e che si schianti, poi, dentro il suo vuoto,
che te lo scava dentro, il tempo, il suo,
le grotte, gli antri, le caverne,
rigenerando te,
loculo di copule infinite,
l'eletto, per caso che dà gloria.
conta, che ti dà forza, ogni minuto,
trascorso nel decoro, e la tenacia, fiera,
poiché ne chiede il fato, e l'onniscienza,
strenua speranza, luce per i probi,
che invece era soltanto prova aperta,
esperimento, soltanto il contagiri dei motori,
il contabattiti, al cuore di chi sgancia,
e tu sei l'esperienza, la verifica.
prendi questo regalo e vattene, ora, ora che sai.

3.3. Per la terza volta l'incipit è costituito da una sola parola, un bisillabo, marcato dalla punteggiatura. Le strutture, le tecniche, le insistenze dei primi due oracoli sono qui riprese con forza anche maggiore. Gli imperativi del poeta che si rivolge a Tiresia si fanno più numerosi, talvolta involuti, in maggioranza proparossitoni: «nomina», «replica», «schernisci», «consentine», «riducine»,

«nomina», «fai la trafila», «ansima», «rimugina», nei primi 7 versi, poi solo «conta», al v. 16; in una prima parte – versi da 1 a 7 – l'assieparsi delle esortazioni rende centrale il "tu", mentre i successivi versi contengono ciascuno l'aggettivo "suo", introducendo un terzo elemento, tuttavia non esplicitato. Ritorna la seconda persona, prima come responsabile di una rigenerazione che ha per soggetto la persona/cosa appena evocata, poi con una serie di sostantivi che definiscono con sempre maggiore precisione il ruolo del "tu" in questione.

Interessante notare la scelta di non aggiungere nessun aggettivo. L'interlocutore non è definito "in qualche modo", bensì è "qualcosa". È «loculo», è «l'eletto», mentre ciò che fa è «tenacia» di cui «chiede il fato, e l'onniscienza»; sembra essere «speranza» e «luce», mentre è «soltanto» (avverbio ripetuto due volte, in posizione enfatizzante) «prova», «esperimento», «contagiri», «l'esperienza», «la verifica».

Al v. 22 un verbo, in chiusura, chiarisce improvvisamente, come un lampo che squarcia il velo che impediva di comprendere. Compare un nuovo personaggio, che viene accuratamente distinto dal "tu": «chi sgancia». Anche a non conoscere gli esperimenti degli anni '40 del secolo scorso nel deserto del Nuovo Messico, l'associazione è automatica: chiunque, a questo punto, la nomina, pronuncia il suo nome. La bomba, quella che qualcuno «ha sganciato», è stata studiata e sperimentata da qualcuno che «sa contare». A chi si rivolge il poeta, per tutto l'oracolo? L'elemento iniziale, «nomi», sembra a questo punto potersi identificare con gli esseri umani che hanno subìto la bomba. Il «conta» centrale sembra essere rivolto agli scienziati, con la loro presunta laicità, con la neutralità dei numeri e della chimica, tristemente noti, nel devastante effetto.

In conclusione, ancora una volta il riflesso, destinato a Tiresia: «*prendi questo regalo e vattene, ora, ora che sai*». Mesa mette in campo – all'interno di una scenografia apocalittica – nomi e corpi di esseri umani reali. Non c'è elemento simbolico che pesi di più delle vite sacrificate agli esperimenti. Ecco perché sembra plausibile sentirci tutti interpellati. Noi, qui, ora, «ora che sai», Uomo che ha creduto

nel progresso e creato bombe che hanno ucciso prima e dopo, Uomo che legge poesia, Uomo che la scrive, Uomo che ripete le stesse cose nei millenni.

IV. oniromanzia. παιδος δ' ομματα νυξ ελαβεν
concave, ad accogliere, acqua di pioggia,
fitta, scura di polvere, e piume, albume,
lucidi, quei filamenti rossi, luci che sono lampi,
fanno tremare forte, l'acqua, nelle conche,
che sono mani semichiuse,
sono molluschi, muschio,
resina che brilla lucida,
dura, chiudendo le fessure.
sai. c'è solo il cavo, l'ìncavo, la conca.
non hai scavato tu, con le tue mani,
che tremolano morbide nel sonno, pingui,
né lui, da cui ricevi luce, e tu non sai
con quali arnesi, docili,
si fa la chirurgia.
con le sue tibie piccole, a condurmi,
titubante, che sento l'odore del tramonto,
le luci che si addensano, s'incrostano,
la stessa resina che cuoce nel tuo sonno,
gli stessi grumi che si ghiacciano,
dopo i rasoi, i forcipi, quel lento lampo,
scuro, che lo inscuriva, muto,
immobile, portandolo con sé.
la luce, questa luce, non sarà mai la tua.

3.4. Accettata la natura civile della poesia di Mesa, il tema del poeta e del suo ruolo come "dicitore di verità" sembra doversi sviluppare attorno a due polarità: "puntualità" e "universalità". In questo oracolo, *oniromanzia. παιδὸς δ' ὄμματα νὺξ ἔλαβεν*, si descrivono con particolari dettagliati, minuti, plastici, i metodi con cui «verso la metà degli anni '90, i commercianti di organi, in particolare tra il Brasile e gli Stati Uniti, si specializzano nell'espiantare organi da corpi vivi, soprattutto di bambini»[25]. Da subito, al tempo stesso, il titolo mette in relazione (in maniera esplicita) la narrazione di un "oggi" circoscritto nel tempo e nello spazio con la narrazione mitica che Callimaco fa del momento in cui Tiresia perde la vista. Il poeta

[25] *Àkusma. forme della poesia contemporanea*, a cura di G. Mesa e altri, Fossombrone, Metauro, 2010, p. 358.

riesce a fondere le due dimensioni, rendendo universale l'urgenza che scaturisce dall'evento singolo.

Nel suo articolo *Frasi dal finimondo*, in *Àkusma. forme della poesia contemporanea*, Giuliano Mesa apre e chiude con due domande: «Che cosa accade alla parola quando più nessuna parola viene pronunciata e intesa come se fosse vera?» e «a chi scriviamo?»[26]. La polemica contro un uso sensazionalistico della parola – avendo in mente certo giornalismo, ad esempio, che avrebbe il compito di far conoscere alcune verità –, in cui finzione e verità sono indifferentemente utilizzate a scopo di intrattenimento, emerge qui con estrema serietà: al tema della poesia civile e della responsabilità del poeta Mesa collega un altro protagonista dell'universo poetico: il destinatario. Il poeta non si rivolge a un target, non ha come destinatari una fetta di mercato o un'audience, bensì interlocutori che meritano il rispetto e lo spessore di parole pronunciate come vere.

In questo oracolo la visione onirica non è semplice, sulle prime, da decodificare. Forse l'aumento dell'ermetismo fa da schermo, protegge dall'acuto dolore inaccettabile che provoca il comprendere. Nessuno vorrebbe vedere – nitidamente – quel che Mesa narra qui. Nemmeno il piccolo protagonista del sogno, le cui mani «che tremolano morbide nel sonno, pingui» parlano di un bambino che ha ricevuto "luce" da un altro bambino, che ora è nel buio. Per nessuno è un sogno che si realizza, anche chi ora vede ha incubi di notte. L'orrore (oltre la povertà, oltre lo sfruttamento, oltre persino l'atomica) è l'unica possibile reazione: Mesa ricorda che

si può trovare buono e persino commuoversene, proprio tutto, quando si ha, garantita, la certezza di poter restare sempre *qui*, prima della soglia di esclusione sociale. Per tenere al centro della vita, delle vite tutte, il paradigma del *pulp*[27] mediologico, occorre, intanto, poterne "fruire" senza ansia di sopravvivenza. Il *postmoderno* a-critico o pre-critico ha potuto esistere assumendo il punto di vista che la *metropoli* sia *avanguardia*, progresso già progredito: avamposto, protetto, dal quale osservare e descrivere il massacro *altrove* in atto […]. Occorre non dimenticare la metafora lucreziana, il *naufragio con spettatore* studiato da

[26] G. MESA, *Poesie 1973-2008*, intr. di A. Baldacci, Roma, La Camera Verde, 2000, pp. 169-72.
[27] L'articolo citato presenta numerosi forestierismi, a volte per parodiare una diffusa "esterofilia", altre per condensare concetti in termini universalmente accettati. Non vengono mai utilizzati, invece, termini di altre lingue (ad eccezione del greco antico) nei brani del *Tiresia*.

Blumenberg[28], cercando di comprendere, anche, quali devastazioni psicologiche può causare l'assistere costantemente, e con quasi costante indifferenza, alle devastazioni in atto[29].

Da un punto di vista lessicale l'analisi del testo ci restituisce una sensazione di onirico nel suo mescolare l'uso di termini chirurgici a quello di altri della quotidianità, con la consueta (qui intensificata) insistenza sulle vocali scure (la *u* compare 35 volte, in 23 versi). L'elemento fonico si accompagna all'elemento visivo; il «lui» e il «tu», soggetti entrambi di tragedia, non vengono descritti come esseri umani "interi": mani o tibie sono la sineddoche per esprimere corpi mutilati e ricuciti; «concave» («il cavo, l'incavo, la conca») e «fessure» per dire (o meglio: per non doverlo dire) 'occhi' sono metafore spinte fino all'impensato. Ciò che conta è il non detto, ciò che Mesa ci chiede di guardare è la brutalità di leggi non scritte, che sanciscono la forza di chi paga di più. L'orrore, forse, sta proprio nell'incubo, che arriva (come il fuoco, come gli artigli delle folaghe) a bussare nelle notti dei bambini "risanati".

Una fonte preziosa per comprendere il valore del sogno come premonizione è l'*Epopea di Gilgamesh*, in cui è importante il personaggio che "decodifica" il sogno, in modo da renderlo comprensibile a chi lo ha fatto e ai destinatari del messaggio che il sogno stesso contiene: a volte sono gli dei stessi che se ne fanno interpreti[30]. Luciano, nella *Storia Vera* (2,33) descrive l'isola dei sogni, in cui ci sono due templi, quello dell'Ἀπάτη (Menzogna) e quello dell'Ἀλήθεια (Verità). Nella descrizione della vita onirica così come era intesa nell'antichità, gli studiosi mettono in luce come ci fosse una dimensione cultuale, in cui il sogno è all'origine di nuovi culti o diventa visione costitutiva del culto stesso; spesso l'azione vaticinante è legata alla dimensione politica di una forte personalità o di un particolare momento della comunità; sonno e morte sono strettamente collegati (entrambi figli della Notte, nella

[28] H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore*, Bologna, Il Mulino, 1985.
[29] *Àkusma. forme della poesia contemporanea*, a cura di G. Mesa e altri, op. cit., pp. 170-71.
[30] *L'epopea di Gilgamesh*, a cura di N. K. Sandars, Milano, Adelphi, 2013, p. 36; ad esempio: Šamaš, dio Sole.

Teogonia di Esiodo) e le due dimensioni sono liminare veicolo di contatto col mondo sovrasensibile.

Il sogno è spesso un espediente letterario utilizzato per dire e far dire contenuti altrimenti inaccettabili o per spostare l'attenzione da chi scrive. Si pensi non solo alla *Storia Vera* di Luciano, ma anche a Giobbe, nello straordinario capitolo 7, in cui al v. 14 dichiara evidentemente di ricevere un messaggio da Jahvé attraverso un sogno. È evidente a una prima lettura come ritornino temi e lessico protagonisti del *Tiresia* di Mesa: nelle atmosfere straziate e strazianti della riflessione dell'uomo sul dolore e sulla morte, ma anche nel linguaggio fatto di parti (occhi, bocca, saliva) e di dettagli (ombra, vermi, sguardo). Come in Mesa la collocazione in ambito onirico permette l'accettabilità del racconto dell'espianto degli organi, per l'autore di *Giobbe* il sogno permette di parlare della paura di dio.

La parola 'luce', φῶς, è connessa con l'azione di illuminare, φωτίζειν, come fa il sole con la terra; a questo senso letterale si sovrappone quello traslato: da quello filosofico-misterico (che troviamo anche in Paolo) di illuminare le cose nascoste (τὰ κρυπτὰ, cfr. 1 Cor. 1) a quello dell'insegnare, dare istruzioni; i commentatori di Omero utilizzano «dare luce» per 'chiarire', 'illustrare'.

Le attestazioni più antiche associano la luce al giorno, in contrapposizione alla notte, ma già Esiodo (*Op*. 339) parla di luce "sacra". Omero (*Od*. 16,23) definisce Telemaco "luce dolce", ad attestare che la luce non è solo mezzo grazie al quale si vede: diventa essa stessa oggetto del vedere oppure modalità dell'essere visto. Ad esempio, ἐς φῶς indica 'apertamente', 'in pubblico', e la stessa parola può indicare 'ciò che è noto'. L'impiego del termine in filosofia, a partire dai presocratici, non è quello di un elemento della materia primordiale (come per il fuoco), quanto piuttosto quello di una polarità dell'antitesi luce/buio o di una caratteristica dell'essere e della verità.

L'uso biblico è massiccio, soprattutto in associazione a Verità e Vita. A titolo di esempio, il famoso *incipit* del *Vangelo* di Giovanni:

1 In principio era il Verbo, il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio.
2 Egli era in principio presso Dio:
3 tutto è stato fatto per mezzo di lui, e senza di lui niente è stato fatto di tutto ciò che esiste.
4 In lui era la vita e la vita era la luce degli uomini[31]

Non sfugge la natura poetica del testo, che lo distingue dal genere letterario dei vangeli sinottici, evidentemente racconti in prosa (salvo inserti particolari). D'altro canto, differenzia Giovanni anche dai tesi gnostici o misterici: i genitivi che troviamo in «la luce del mondo» di Gv 8,12, così come nella «luce degli uomini» di 1,4 sono da intendersi come 'per il mondo' e 'per gli uomini'[32]. Mesa pare più vicino a questa dimensione relazionale che a una razionale di conoscenza fine a se stessa.

Come in Qoelet 1,17 («Ho deciso allora di conoscere la sapienza e la scienza, come anche la stoltezza e la follia, e ho compreso che anche questo è un inseguire il vento») anche in Mesa il "sapere" non comporta in alcun modo una forma di balsamo, nessun dolore viene lenito dalla consapevolezza. Il sapere non è un obiettivo: è un risultato. Un fatto. Se si riesce a uscire dalla dimensione metafisica e a non considerare in termini teologici il racconto di questa fase della vita di Gesù, è interessante l'uso che fa Giovanni al cap. 6 («Gesù, sapendo che stavano per venire a prenderlo per farlo re, si ritirò di nuovo sulla montagna, tutto solo»). Con il participio εἰδὼς, 'essendo consapevole', in questo caso si rende un "sapere prima che accada", vicino a quello che comunemente viene inteso con il termine "profezia", che tuttavia non rende potenti, bensì connota una drammatica disperazione, la condizione di «sapere/ non voler più sapere» (in termini di dramma fanno eco le parole «allontana da me questo calice».

V. necromanzia. Οι ταφοι, Massengräber
dov'è sommersa dalla neve, le coltri,
là, dove la terra è bruna, tersa, senza solchi,
sulla soglia, prova a chiamare là, chiamare,

[31] Citazione dalla Bibbia CEI: cfr. www.vatican.va.
[32] Si segue qui Conzelman, in G. KITTEL e altri, *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, Brescia, Paideia,1992, vol. XV, coll. 622 e sgg.

sentendo soltanto la tua voce, che chiama,
sotto le coltri, sotto
la neve luccicante,
sotto la terra nera,
chiama fino a sfinirti, a gemere.
non torneranno più, se non in sogno, insonni,
se non laggiù, la loro requie, dove?
le ombre vagheranno, qui, miriadi,
ancora a brulicare, loro,
cercando il loro nome.
e porti il latte, e il miele?
il vino dolce, la farina d'orzo?
non puoi nemmeno sentirli sibilare,
quel loro gracidare, lo sfrigolìo, l'affanno,
il mormorìo che fanno facendosi terra,
non senti, senti gracchiare il corvo,
che vede ritornare, l'ombra,
sulla neve, di un'altra luna gialla.
taci. porta le mani al viso, riannoda i tuoi capelli.
ancora non hai còlto il tuo narciso, e il croco già fiorisce.

3.5. La parola "morte" viene sistematicamente rimossa da tutta l'opera. Il riferimento più vicino a una forma di verbalizzazione della morte sta nel titolo (*necromanzia. οἱ ἄταφοι, Massengraber*), nel primo componente della parola necromanzia e nelle sue specificazioni: οἱ ἄταφοι significa 'gli insepolti', coloro che non hanno avuto sepoltura (da θάπτο) oppure (comunemente percepito come equivalente) che sono stati gettati nelle fosse comuni (in tedesco *Massengräber*).

Nel titolo si trova un'esplicita allusione alla discesa all'Ade di Ulisse. In *Odissea* XI, 51 e sgg.[33] l'incontro con Elpenore contiene un doppio riferimento alla mancata sepoltura:

πρώτη δὲ ψυχὴ Ἐλπήνορος ἦλθεν ἑταίρου·
οὐ γάρ πω ἐτέθαπτο ὑπὸ χθονὸς εὐρυοδείης·[34]

[il suo corpo (σῶμα) è rimasto incompianto e insepolto (ἄκλαυτον καὶ ἄθαπτον[35])].

[33] Il testo greco (anche nelle successive citazioni) è quello messo a disposizione *online* dall'Università di Augusta (Bibliotheca Augustana): cfr. www.augsburg.de.
[34] Interessante la doppia valenza del termine εὐρυ-όδεια , ἡ, (ὁδός) I. fem.: «Adj. used only in gen., '*with broad ways'*, in *Hom.* always of the earth (as εὐρύπορος of the sea), "χθονὸς εὐρυοδείης", II. epith. of Demeter», nel noto LIDDEL-SCOTT (1940); cfr. www.perseus.tufts.edu.
[35] *Ibidem*: ἄθαπτος θάπτω I. *unburied*, II. *unworthy of burial*: 'non-sepolto e non meritevole di sepoltura'.

Anche altri elementi alludono alla *nékyia* del poema omerico, tra i quali la reiterazione dell'avverbio «sotto», la definizione «ombre» (come la ψυχὴ di Elpenore) e l'esplicito riferimento alla libagione (*Odissea* XI, 26 e sgg.):

ἀμφ᾽ αὐτῷ δὲ χοὴν χεόμην πᾶσιν νεκύεσσι,
πρῶτα μελικρήτῳ, μετέπειτα δὲ ἡδέι οἴνῳ,
τὸ τρίτον αὖθ᾽ ὕδατι·

[*and around it poured a libation to all the dead,*
first with milk and honey, thereafter with sweet wine,
and in the third place with water][36]

Nel testo di Mesa l'uso degli elementi tipici della libagione diventa domanda retorica «e porti il latte, e il miele?/ il vino dolce, la farina d'orzo?», a sottolineare l'inutilità del gesto, che non permetterà l'evocazione: non sarà possibile udire le voci e «nemmeno sentirli sibilare,/ quel loro gracidare, lo sfrigolìo, l'affanno,/ il mormorìo che fanno facendosi terra,»; ancora una volta il ruolo di Tiresia – nella sua veste di interlocutore del poeta – risulta importante per la decodificazione del messaggio.

Nel Canto XI dell'*Odissea* il Tiresia della mitologia riceve l'offerta di sangue da Odisseo, ne tre forza, così che si possa raggiungere lo scopo di quel "viaggio nel viaggio". Ecco il testo con le parole di Tiresia in XI, 96:

αἵματος ὄφρα πίω καί τοι νημερτέα εἴπω

[*so that I may drink of the blood and speak the truth to you*][37]

Interessa soprattutto comprendere cosa sia ciò che Tiresia promette di dire a Odisseo, per allargare il concetto di "profezia" inteso semplicisticamente come 'pre-

[36] Testo e traduzione sono tratti dal sito: www.loebclassics.com.
[37] «che beva il sangue e poi il vero ti dica», nella versione di Pindemonte. Testo e traduzione sempre tratti dal sito www.loebclassics.com.

dizione' del futuro: νημερτέα εἰπεῖν ο μυθήσασθαι viene tradotto dal Liddel-Scott «*to speak* sure truths»[38]. L'innegabile verità delle cose accadute, nelle poesie di Mesa, non sta nell'autorevolezza del poeta o del profeta, bensì nel fatto che sono accadute; nonostante poeta, profeta, ascoltatore/lettore non possano sentire pienamente e vedano solo indirettamente: «non senti, senti gracchiare il corvo,/ che vede ritornare, l'ombra,/ sulla neve, di un'altra luna gialla». È il corvo (animale dall'insaziabile fame, talvolta associato a notizie di sventura) che vede l'ombra della luna; Tiresia sente solo il corvo, che vede solo attraverso l'ombra. Nel frattempo, la neve ricopre la terra, che ricopre i corpi insepolti.

I sommersi – «sommersa» è riferito alla terra che a sua volta sommerge i corpi – «non torneranno più, se non in sogno, insonni,/ se non laggiù, la loro requie, dove?» suona come l'eco alle testimonianze di Primo Levi[39]. Sembra quasi dettato da pudore il «Taci» del v. 22. Benché opposto ai reiterati inviti a guardare, sapere, dire, ora è tempo di tacere.

Per l'interpretazione dell'ultimo *riflesso* del poemetto, al v. 23 («*ancora non hai còlto il tuo narciso, e il croco già fiorisce*») alcuni commentatori suggeriscono il riferimento a un nuovo personaggio: Persefone. Autorizzata dalla citazione dell'*Inno A Demetra* di Omero, vv. 6 sgg., questa interpretazione suggerisce che l'io che parla non sia più il poeta, rivolto a Tiresia, bensì Tiresia rivolto a Persefone[40].

ἄνθεά τ' αἰνυμένην ῥόδα καὶ *κρόκον* ἠδ' ἴα καλὰ 6
λειμῶν' ἂμ μαλακὸν καὶ ἀγαλλίδας ἠδ' ὑάκινθον
νάρκισσόν θ', ὃν φῦσε δόλον καλυκώπιδι κούρῃ

[*picking flowers across the soft* meadow, *roses and saffron*
and lovely violets, iris and hyacinth,
and narcissus][41]

[38] Cfr. il noto LIDDELL-SCOTT (1940), consultabile alla URL www.perseus.tufts.edu.
[39] Com'è noto, Levi scrisse molte pagine, anche con approcci letterari diversi, sul tema delle persecuzioni razziali: tra le altre, il romanzo *Se non ora, quando?* e un libro denso di riflessioni, *I sommersi e i salvati*.
[40] Un riferimento a Demetra era stato rilevato nel termine εὐρυοδείης in *Od* XI, 62: si veda la nota relativa.
[41] www.loebclassic.com.

In quest'ultimo passaggio Mesa, che non smette di credere in una possibile futura rigenerazione morale e spirituale della civiltà, si richiama al mito della rinascita, proprio dell'inno omerico a Demetra, dove quest'ultima accoglieva con gioia il ritorno dall'Ade sulla terra di sua figlia Persefone, per la quale faceva rifiorire la natura, riempiendo la terra con frutti, fiori e foglie. Tiresia, in chiusura di poemetto, si rivolge direttamente a Persefone, che fino a quel momento ha condiviso il suo destino. Persefone deve, infatti, come lo stesso Tiresia, "tenersi in vita", ovvero continuare a vivere per più generazioni tra gli inferi e la terra, tra il narciso, simbolo di morte, fiore dell'Ade, e il croco, simbolo del rinascere annuale della vita.

Circe invia Odisseo a incontrare la stirpe dei morti, ἔθνεα νεκρῶν[42]: Tiresia sarà tra questi. Il Tiresia di Mesa, invece, non può nemmeno sentirli bisbigliare. Essere non-visti è la condanna degli insepolti. Quasi una seconda morte. Risuona *Apocalisse*, 20, 12-14, dove agganci a fatti contemporanei all'autore si intrecciano al simbolismo con cui l'autore strappa i fatti stessi dalla loro concretezza storica isolata e ne dà una lettura teologica paradigmatica. Emergono così delle formule di intelligibilità che Ugo Vanni, nel suo commento all'*Apocalisse*, definisce «teologica». Ma, se proviamo a sostituire questo termine con l'aggettivo "poetica", riferito sia alla lettura sia all'intelligibilità, diventano percorribili itinerari di indagine sulla natura costantemente riattivabile dei significati metaforici. Il riferimento al singolo fatto storico e alla sua riconoscibilità (l'«ora», *nun*, l'adesso che è anche il titolo della successiva raccolta di poesie di Mesa) è fondamentale: tutta la poesia prodotta in ambito sapienziale, profetico e apocalittico presuppone un "momento della storia" in cui il popolo si confronta con situazioni drammatiche, di *impasse*, di riflessione su di sé in senso individuale e – soprattutto – collettivo.

4. Nel contesto contemporaneo è difficilmente pensabile una riproposizione *tout court* di doni da parte degli dei o di un futuro "letto" o comunicato da una delle

[42] *Od* X, 526. Circe invia Odisseo preparandolo a quanto accadrà: vedrà la gloriosa stirpe dei morti e parlerà con Tiresia, il quale gli chiarirà il suo stesso futuro. Tutte queste cose vengono poi descritte nel libro XI, già ampiamente citato.

divinità stesse: cosa vuole segnalare, dunque, Giuliano Mesa, con questo Tiresia che non c'è e non dice nulla, ma la cui presenza è costante lungo tutto il percorso poetico e a cui viene affidato il ruolo di "dire"? Un'ipotesi plausibile sembra essere rintracciabile nella riflessione sul ruolo del poeta. Le poesie, i testi, gli oracoli: il "devi" rivolto a Tiresia è forse parola detta allo specchio, percezione forte della responsabilità di chi fa poesia. Se è questo che Mesa vuol dire, se non è peregrina questa interpretazione del *Tiresia*, allora diventa ancor più interessante indagare le tematiche del poeta-profeta all'interno di un filone che parte da lontano. Dire la verità è un'operazione culturale (etica, politica, civile) che nella storia occidentale (e non solo) è spesso (se non quasi sempre) andata di pari passo con l'esprimere questi contenuti in poesia.

All'Inno V, *Per i lavacri di Pallade*, del quale era citato il verso in cui il buio diventa il destino di Tiresia, Callimaco al v. 121 aggiunge:

μάντιν ἐπεὶ θησῶ ἀοίδιμον ἐσσομένοισν

[lo renderò divino, ai posteri celebre in canto][43]

È Atena che parla e promette a Cariclo molti altri doni, a compensazione della cecità di suo figlio Tiresia. L'epiteto «ai posteri celebre in canto» è formulare e può essere analizzato all'interno dell'epica, nella quale gli eroi (si vedano *Iliade* VI, 358; *Odissea* VIII, 580 e III, 204) vengono così descritti, anche in riferimento all'epica stessa. Profezia e poesia si incontrano sul terreno dell'ispirazione. Nel suo studio ormai classico sui "maestri di verità", Detienne si sofferma sul rapporto tra *Aletheia* e *Mnemosyne* attorno al procedimento divinatorio attraverso il sonno (incubazione), che ricorda la discesa nell'Ade, in cui il postulante deve bere da due sorgenti, *Lethe* e *Mnemosyne*, la coppia di potenze Memoria-Oblio: ciò che accomuna *Aletheia* a *Mnemosyne* è proprio il contrapporsi di entrambe a *Lethe*, all'oblio.

[43] CALLIMACO, *Opere*, a cura di G. B. D'Alessio, Milano, BUR, 1997, pp. 188-89.

Ancora a proposito di *Inni* V, Marco Fantuzzi fa notare

> in Callimaco la precisione ossessivamente archeologica con cui in questi inni si cerca di cogliere la dimensione pragmatica propria dell'inno ieratico in quanto carme di accompagnamento di una specifica cerimonia. Tale dimensione, ossia il riferimento diretto al contesto situazionale e agli interlocutori, attuato attraverso una deissi che almeno in molti casi è lecito supporre concretamente reale, era stata un elemento costante della lirica, dell'elegia, e del giambo arcaici, generi poetici maturati nell'ambito di un sistema comunicazionale fondato ancora in larga misura sull'oralità/auralità della comunicazione: le occasioni e i destinatari del canto, nonché le concomitanze materiali e le compresenze umane della performance, facevano parte integrante del canto stesso, si affiancavano con pari rilievo ai diversi contenuti testuali, e davano a molti carmi addirittura il gusto del vissuto "qui e ora". In particolare la lirica corale-ieratica – sia quella arcaica, sia quella documentata a livello epigrafico anche per l'età ellenistica – faceva uso di spunti di descrizione pragmatica dell'evento religioso, anche se limitati alle situazioni della cerimonia più prevedibili dal poeta nella fase di composizione, vale a dire quelle che riguardavano in modo esclusivo il rapporto coro/corifeo e quelle in cui era noto a priori per il poeta che il coro sarebbe stato implicato nel corso della cerimonia. Ora, sono appunto questi due elementi, enormemente enfatizzati rispetto alla loro entità nella lirica corale arcaica, che sostanziano il tenore mimetico degli *Inni* callimachei 5 e 6 (e della prima parte dell'*Inno* 2), dove il poeta assume il ruolo del corifeo/'maestro di cerimonia'. Costellando il suo carme di apostrofi ai presenti-officianti, il poeta pretende di guidarli nel seguire o officiare l'evento religioso, e scandisce con serie di squarci descrittivi i loro movimenti o l'evento stesso, con una frequenza che il poeta arcaico si era potuto permettere di rado, forse perché in età arcaica la composizione del carme precedeva l'effettivo svolgimento dell'evento religioso che poi davvero accompagnava, e perciò solo in pochi dettagli poteva prevederlo con certezza, mentre in Callimaco il ruolo del carme di accompagnamento di una festa era verosimilmente soprattutto una 'finzione letteraria'[44].

Le continue apostrofi presenti nel *Tiresia* di Mesa possono trovare in questa interpretazione di Callimaco una luce di lettura estremamente interessante: il poeta si pone come "maestro di cerimonia" in una dimensione rituale in cui il suo profeta utilizza le varie tecniche mantiche per comprendere una Verità. La valenza religiosa o mitologica di queste divinazioni è evidentemente una finzione letteraria di cui il poeta si serve per "mettere in scena" una sorta di rito incubatorio in cui ogni lettore può entrare in contatto con passato e presente. E farsi carico del futuro.

Elisabetta Perissinotto

[44] M. FANTUZZI, R. HUNTER *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 33-34.

Pubblicazioni di Giuliano Mesa

Schedario. Poesie 1973-1977, Torino, Geiger, 1978;
I loro scritti. Poesie 1985-1991, Roma, Quasar, 1992;
Improvviso e dopo. I loro scritti sezioni v, vi, vii, 1992-1995, Verona, Anterem, 1997;
Àkusma. forme della poesia contemporanea, a cura di G. Mesa e altri, Fossombrone, Metauro, 2000;
Quattro Quaderni. Improvvisi 1995-1998, Lavagna, Zona, 2000;
Chissà. Poesie 1999-2000, Napoli, d'If, 2002;
Nuvola neve. Nove nuvole in forma di versi, Napoli, d'If, 2003;
Da recitare nei giorni di festa (1996), Roma, La Camera Verde, 2007;
Tiresia, Roma, La Camera Verde, 2008;
Era vero. Tre tempi di un vaudeville (1997), Roma, La Camera Verde, 2009;
Quatr'in dialèt, Roma, La Camera Verde, 2009;
Poesie 1973-2008, intr. di A. Baldacci, Roma, La Camera Verde, 2010;
Olindo, Roma, La Camera Verde, 2011.

Bibliografia generale

G. ALFANO, A. CORTELLESSA, *Tegole dal cielo. L'"effetto Beckett"*, Roma, Edup, 2006;
V. BAGNOLI, *Contemporanea. La poesia italiana verso il Duemila*, Padova, Esedra, 1996;
ID., *La poesia italiana alla svolta del secolo*, in «L'informazione bibliografica», 4, 2001;
ID., *Lo spazio del testo*, Bologna, Pendragon, 2003;
A. BALDACCI e altri, *Parola plurale. Sessantaquattro poeti tra due secoli*, Roma, Sossella, 2005;
A. BALDACCI, *Il silenzio non taciuto: la restituzione della realtà di Giuliano Mesa*, prefazione a G. Mesa, *poesie 1973-2008*, Roma, La Camera Verde, 2010;
ID., *Oltre il finimondo: l'altra via di Giuliano Mesa*, in «Atelier», 61, 2011;
Barbarie: La nostra civiltà è al tramonto?, a cura di I. Dionigi, Milano, BUR, 2013;
D. BARBIERI, *Verità e vissuto del testo estetico: una tesi in nuce*, in *Senso e sensibile. Prospettive tra estetica e filosofia del linguaggio*, in «E│C», rivista online dell'AISS - Associazione Italiana di Studi Semiotici, 17, 2013;
ID., *Il vincolo e il rito. Riflessioni sulla (non) necessità della metrica nella poesia italiana contemporanea*, in «Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 16, 2014;
T. BAROLINI, *La "Commedia" senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2013;
H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore*, Il Mulino, Bologna, 1985;
M. G. BONANNO, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990;
ID., *La lettura del filologo*, in *Graeca Tergestina. Praelectiones Philologiae Tergestinae*, Trieste, EUT, 2014;
V. BONITO, *Poesia e inermità*, in *La sfida della letteratura. Scrittori e poteri nell'Italia del Novecento*, Roma, Carocci, 2004;
CALLIMACO, *Opere*, a cura di G. B. D'Alessio, Milano, BUR, 1997.
G. B. CONTE, *Letteratura latina*, Firenze, Le Monnier, 2005;
ID., *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Palermo, Sellerio, 2012;
B. CEPOLLARO, *Il presente a venire*, in «Baldus», 4, 1996;
B. DE LUCA, *Franco Fortini e Giuliano Mesa*, in «Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 16, 2014;
M. DETIENNE, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma-Bari, Laterza, 2008;
Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica, a cura di G. L. Beccaria, Milano, Feltrinelli, 2006;
M. FANTUZZI, R. HUNTER, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari, Laterza, 2002;
M. FRÉDÉRIC, *La répétitio. Étude linguistique et rétorique*, Tübingen, Niemeyer, 1985;
F. FUSCO, *Il viaggio negli inferi della contemporaneità*, in «Atelier», 61, 2011;
H. G. GADAMER, *Préface*, in J. GRONDIN, *L'universalité de l'herméneutique*, Paris, Puf, 1993;
B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Milano, U. E. Feltrinelli, 2011[2];

M. GIOVENALE, *Recensione a Tiresia*, in «Il Manifesto», 12/10/2008, p. 14;
F. GRAF, *La magia nel mondo antico*, Roma-Bari, Laterza, 2009;
R. JAKOBSON, *Closing Statements: Linguistics and Poetics*, in *Style in Language*, a cura di Th. A. Sebeok, New York-London, Wiley, 1960 (trad. it. *Linguistica e Poetica*, in ID., *Saggi di Linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966);
G. KITTEL *et al.*, *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, Brescia, Paideia, 1992;
H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rethorik*, München, Max Hueber Verlag, 1973, II ed.;
L'epopea di Gilgamesh, a cura di N. K. Sandars, Milano, Adelphi, 2013[18];
H. G. LIDDELL, R. SCOTT, *A Greek-English Lexicon, revised and augmented throughout by Sir Henry Stuart Jones with the assistance of Roderick McKenzie*, Oxford, Clarendon Press, 1940;
N. LORENZINI, *Un anno di poesia*, in «L'informazione bibliografica», 1, 1994;
EAD., *Le parole esposte. Fotostoria della poesia italiana del Novecento*, Milano, Crocetti, 2002;
L. MAGAZZENI, *Un'intervista a Giuliano Mesa*, in «Il vascello di carta», 2000;
F. MONTANARI, F. MONTANA, *Storia della letteratura greca. Dalle origini all'età imperiale*, Roma-Bari, Gius. Laterza, 2010;
A. MORESCO, *L'invasione*, Milano, Rizzoli, 2002;
F. MUZZIOLI, *La poesia di ricerca in Italia*, Roma, Cirps, 2001;
La sfida della letteratura. Scrittori e poteri nell'Italia del Novecento, a cura di N. Novello, Roma, Carocci, 2004;
M. PALLADINI, *Resistenze 2*, Roma, Arlem, 1997;
G. PASQUALI, *Pagine stravaganti di un filologo*, vol. II, Firenze, Casa editrice Le lettere, 1968;
G. PATRIZI, *Primo Quaderno di Invarianti*, Roma, Pellicani, 1989;
ID., *Per Giuliano Mesa*, in «Il Verri», 1-2, 1995;
M. PIERI, *Giuliano Mesa, le gemme dei versi*, in «Alias/Il Manifesto», 5, 2002;
M. SANNELLI, *Il rischio etico. Giuliano Mesa, Improvviso e dopo*, in «Resine», 75, 1998;
A. SCÖKEL, *Manuale di poetica ebraica*, Brescia, Queriniana, 1989;
Scrivere sul fronte occidentale, a cura di A. Moresco e D. Voltolini, Roma, Feltrinelli, 2002.
L. SEVERI, *Per un nuovo intellettuale dissidente*, in «Atelier», 42, 2006;
ID., *Dopo la catastrofe. Lettura dei Loro scritti*, in «Atelier», 61, 2011;
SOFOCLE, *Antigone*, trad. di M. Cacciari, Torino, Einaudi, 2007;
ID., *Edipo Re, Edipo a Colono, Antigone*, nota storica, traduzione e note di E. Savino, Milano, Garzanti, 2014[18];
B. TORREGIANI, *Giuliano Mesa e il mito di Tiresia*, in «Atelier», 61, 2011;
U. VANNI, *Apocalisse*, Brescia, Queriniana, 1979;
Verso l'inizio. Percorsi della ricerca poetica oltre il Novecento, a cura di A. Cortellessa *et al.*, Verona, Anterem, 2000.

Sitografia

M. GIOVENALE, *Visione, voce, dovere*, in www.slowforward.it
A. INGLESE, *Il canto dell'orrore*, in http://www.nazioneindiana.com
ID., *Voce e paesaggio*, in «Atti impuri», rivista online, n. 3
F. MAROTTA, *Parlando con lingua di pupille. Una lettura di Tiresia di Giuliano Mesa*, in https://giulianomesa.wordpress.com
P. ZUBLENA, *Per Giuliano Mesa*, in www.leparoleelecose.it.

Il resto di nulla

Poesia e fisica dei versi di Roberto Deidier

I piani paralleli di vita e letteratura implicano la presenza di un filtro che consenta al dramma della nostra esistenza di condensarsi in una forma. Una forma che si faccia − dice Roberto Deidier[1] già nel 1994, all'interno di una dichiarazione di poetica poi annessa a una sua raccolta di traduzioni e riscritture − «senso del nostro essere storici»[2] e, dunque, espressione del sentimento della storia. In questo modo, realtà e stile, se si vuole esperienza e intonazione, cercano la possibilità di una combinazione, un segno fortemente voluto perché radicato nelle silenziose profondità di tutto ciò che ci circonda. Non è, perciò, sbagliato sostenere, come pure in parte è stato fatto[3], che la scrittura di Deidier, nel rapportarsi al reale, passa − per così dire − dalla finestra. È attraverso essa, forma obbligata dello sguardo che vuole uscire, che il poeta, sin dalle sue prime prove, *inquadra* i suoi versi, il loro universo immaginario di riferimenti e l'ideologia stessa dalla quale si dipartono: «Se all'improvviso il corpo lascia / ogni riflesso, ogni traccia / delle figure *oltre la finestra*, / non resta che il loro

[1] Nato a Roma nel 1965, Roberto Deidier ha affiancato la sua attività di poeta a quella di studioso della letteratura moderna (nel 1999, dopo la laurea in Lettere alla "Sapienza" di Roma, è approdato all'Università di Palermo e, dal 2014, è professore ordinario di Letterature comparate all'Università "Kore" di Enna). Il suo esordio è avvenuto nel 1989 sulla rivista «Tempo presente», con alcune poesie presentate da Elio Pecora. Nell'autunno di quell'anno, con Marina Guglielmi e Fabrizio Bolaffio, Deidier inizia a pubblicare un piccolo quaderno di poesia, *Trame*, il cui titolo gli è stato suggerito da Amelia Rosselli, prima lettrice dei suoi testi e collaboratrice della nuova rivista, che prosegue fino al 1996. Dopo aver pubblicato *Tra il corpo e il giorno* nel 1992, per il secondo dei *Quaderni di poesia contemporanea* diretti da Franco Buffoni, Deidier ha raccolto i suoi versi nei seguenti volumi: *Il passo del giorno* (Bergamo, Sestante, 1995) e *Il libro naturale* (Salerno, Edizioni dell'Ombra, 1999), in seguito riuniti in *Una stagione continua* (Ancona, peQuod, 2002), raccolta dalla quale ho attinto tutte le citazioni; poi *Il primo orizzonte* (Genova, San Marco dei Giustiniani, 2002), *Gabbie per nuvole* (Roma, Empirìa, 2011) − che è un quaderno di traduzioni di poesie di Thomas Hardy, Wystan Hugh Auden, Dennis Haskell, Robert Louis Stevenson, Robert Penn Warren, Michael Hartnett e Philip Larkin, tra gli altri − e, infine, *Solstizio* (Milano, Mondadori, 2014), nella collana dello «Specchio». Alcuni interventi critici dello stesso Deidier e molte delle recensioni dedicate ai suoi lavori più recenti sono reperibili su http://robertodeidier.blogspot.it/.

[2] R. DEIDIER, *Gabbie per nuvole*, op. cit., p. 96.

[3] Cfr. L. SURDICH, *Gli angeli e «la solitudine di una penna»*, in R. DEIDIER, *Il primo orizzonte*, op. cit., pp. 12-14.

contorno, / la linea di un disegno insicuro»[4]. Perciò, attraverso la finestra, al di là della penombra delle persiane, Deidier misura l'ampiezza delle cose, considera l'ordine delle stanze, scorre e tasta la granulosità dei muri, le rientranze e le facciate, registrandole e conservandole, sino a riportare sulla sua lavagna scura l'idea che ha maturato, l'apotema del mondo[5] o, chissà, il suo perimetro[6]: magari, si può anche dire, l'*Heim*, ovvero ciò che è "di casa". La sintesi che deriva da questa idea è un'intima "geometria".

Ma una geometria di cosa? Oltre la palude dei segni che coglie e dei loro riverberi, Deidier non trova che il nulla, «questo vuoto intorno [che] non concede tregua», «vuoto che inibisce ogni difesa / e trasmuta e non fa neppure accorgere / fra tante somiglianze quale sia / la più vicina al dolore»[7], «questo luogo qualsiasi / Riporta ovunque a un centro / Che non so più sognare»[8], assicura a più riprese; oppure, come aveva scritto qualche anno prima in uno dei suoi primi componimenti, «vuoto che ci sembra chiamare»[9]. Eppure, è proprio su tale «inchiostro del nulla», su questa «parete che divora l'eco»[10], che lo sguardo di Deidier indugia costantemente, ostinandosi a spostare il suo oggetto, a riconsiderarne più volte la sua insufficienza organica. Non è improprio definire il nulla che trova Deidier, nel quale Michel Foucault avrebbe individuato quel "volume", quell'"essere di negazione" che si pone ALL'ORIGINE dell'opera stessa[11], come inconscio della sensazione o, in altre parole, scoperta che il fenomeno della coscienza non è unitario; ciò, tra l'altro, consente la proiezione del proprio campo nel campo dell'altro, restituendo così allo spazio umano la sua struttura geometrica. Che cos'è, poi, l'inconscio se non il discorso dell'altro?

---

[4] R. DEIDIER, *Tra il corpo e il giorno*, op. cit., p. 13; il corsivo è mio.
[5] R. DEIDIER, *Solstizio*, op. cit., p. 141.
[6] Cfr. R. DEIDIER, *Tra il corpo e il giorno*, op. cit., p. 28.
[7] R. DEIDIER, *Il passo del giorno*, op. cit., pp. 75 e 87.
[8] R. DEIDIER, *Il primo orizzonte*, op. cit., p. 25.
[9] R. DEIDIER, *Tra il corpo e il giorno*, op. cit., p. 32.
[10] R. DEIDIER, *Libro naturale*, op. cit., p. 134.
[11] Cfr. M. FOUCAULT, *Letteratura e linguaggio (Prima sessione)* [1964], trad. di M. Iacomini, in ID., *La grande straniera. A proposito di letteratura* [2013], Napoli, Cronopio, 2015, pp. 57-75.

Dunque, attraverso la finestra («Sulla finestra un riverbero cade / Del pomeriggio lento, / Fuori soltanto il latrato di un cane, / Sabbia che si solleva a poco a poco»)[12], il poeta riceve una rivelazione sull'interiorità, su un residuo inesplorato, e talvolta inesplorabile, della vita sensibile, della forma insomma. Ovviamente, è possibile che tale forma resti irriconoscibile. Cionondimeno, proprio a partire da questo margine di inconoscibilità, si istituisce un certo tipo di oggetto della visione di Deidier, inteso come "resto" di quel corpo, vale a dire corpo perduto alla propria immagine proiettata, invenzione che ciascuno si dà per accerchiare il proprio pensiero, dichiara il poeta sempre nel *Passo del giorno*[13]. La struttura di questo oggetto, quella sulla quale il più delle volte si concentra Deidier, coincide con la struttura della forma attraverso cui l'oggetto si proietta.

Lo si può vedere esemplarmente nella parte finale di una poesia collocata tra le primissime di *Solstizio*, la sua raccolta più recente: «Ho perso la sapienza del corpo, con gli occhi / Posso solo guardare nella crosta / Che mi separa dal mondo, questo vortice duro, / Questo schermo senza luce né suono: // Ma conosco a fondo tutto ciò che mi resta, / Sono sostanza e scudo di questa mia evidenza»[14]. Ma la coincidenza dei due piani è perfettamente riconoscibile anche nella prima lassa di una poesia inclusa nel *Libro naturale*, silloge del '99, nella quale Deidier aveva espresso con chiarezza, senza ambiguità e sperimentalismi, la natura composita del diaframma che lo separa dal mondo: «Oltre il vetro ancora una finestra, / Doppia soglia tra me e le gru a mezz'aria / E gridi di operai nel pomeriggio»[15]. È così che, ancora nel 1999, scrivendo a Procida, in un componimento che riporto integralmente, il poeta agguanta nella macchina della forma quella parte di sé perduta irrimediabilmente, simultaneamente interna ed esterna, familiare ed estranea[16]: «C'è una stanza di là da

[12] R. DEIDIER, *Il passo del giorno*, op. cit., p. 71.
[13] Ivi, p. 97.
[14] R. DEIDIER, *Solstizio*, op. cit., p. 10.
[15] R. DEIDIER, *Libro naturale*, Roma, Edizioni dell'Ombra, 1999, p. 122.
[16] Su tale simmetria si è concentrato Elio Pecora in una recensione a *Solstizio* apparsa su «l'Immaginazione» (n. 284, novembre-dicembre 2014, p. 57); le medesime posizioni ritornano in parte in uno scritto di Saverio Bafaro dedicato alla medesima raccolta («Capoverso», n. 28, giugno-dicembre 2014, pp. 115-16). Sui due versanti della poesia di Deidier si veda anche G. L. ZAPPALÀ, *«Nulla dura fuori dal foglio». Il viaggio come dissoluzione dell'Io nell'opera poetica di Roberto Deidier*, in «Rivista di Studi Italiani», a. XXXIV, n. 2,

questa stanza, / Ancora luce dietro questa porta. / E la mia voce, "qual è la mia voce", / Soltanto questo lì dentro risuona. // Gli infissi gonfi non chiudono più. / Di notte entrano uccelli, poi ritornano / Ombre di barche nel mattino allegro»[17].

La finestra di Deidier, insomma, finisce per assicurare una certa consistenza al soggetto che, per il tramite di essa, cioè della macchina che lo guarda e che desidera, diventa a sua volta essere guardato. Come polarizzazione del nulla che guarda, il poeta trova dialetticamente la propria dimensione umana intraorganica, che poi è il vero e proprio oggetto della sua ricerca. Questo nulla ("resto" che è all'origine della dialettica tra l'identificazione del soggetto con l'altro e il suo stesso desiderio e che Jacques Lacan aveva chiamato oggetto *a*) non inganna perché in esso c'è tutta l'ansia della poesia che se lo mangia; c'è il suo peso, il desiderio dell'altro, si è detto, ma disarticolato dal suo possesso (quindi, ancora in termini lacaniani, l'altro barrato o il soggetto barrato). La poesia, di conseguenza, ha origine da questo nulla, da questo buco nel simbolico (simbolico che, allora, non simbolizza), da questo difetto nell'immagine o, ancora meglio, sempre con Lacan, nella struttura o nella legge[18]: essa è funzione di una mancanza che, in questo frammento che traggo da *Solstizio*, mostra i suoi due bordi, i suoi due vuoti, di qua e di là dallo spessore del vetro: «quando le tracce perdute / Riaffiorano e una voce conosciuta / Da qualche luogo interno ti richiama, / Comprenderai le due malinconie, / Ognuna come l'altra, saprai bene / Quanto l'arrivo sia nella partenza / E l'ombra nella luce del tuo viaggio»[19].

A uno degli estremi così individuati da Deidier (in questi versi che, mi sembra, richiamino distintamente l'intonazione tanto cara a Philip Larkin) è situato il fantasma, la cui natura è spiegata nell'ultima parte di un componimento che segue di poco il precedente; è intitolato *Se mio padre fosse un fantasma* ed è tra i più belli dell'autore romano: «Che silenzio in una parola − padre. / Perché in quel nome vive

---

agosto 2016, pp. 523-39, *passim*.

[17] R. DEIDIER, *Il primo orizzonte*, op. cit., p. 57.

[18] Sulle tre dimensioni fondamentali di *reale*, *immaginario* e *simbolico* nel pensiero lacaniano, si veda almeno J. LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'*io [1949], in ID., *Scritti*, vol. I, a cura di G. B. Contri, Torino, Einaudi, 2006, II ed., pp. 87-94.

[19] R. DEIDIER, *Solstizio*, op. cit., p. 36.

un vero fantasma / E io stesso, fantasma, torno vero, / Come il sangue che affiora alla bocca / E non parla non parla non parla»[20]. Ecco, infine, il buco nella legge e, nondimeno, l'accanimento, espresso in maniera esemplare mediante una negazione ripetuta, del poeta su di esso. Un contenuto di immagini e di pensieri, nella misura in cui si lascia negare, penetra nella coscienza e nei versi di Deidier, dando forma − direbbe forse Freud − a un'accettazione intellettuale e, infine, poetica del rimosso. NON / PARLA: di queste due parti, lo ha spiegato benissimo Francesco Orlando, NON... è il mascheramento offerto dalla poesia alla censura, mentre ...PARLA è il rimosso che si dichiara, «ben protetto e neutralizzato da quella particella negativa»[21]; è l'espressione dell'elemento negato. È così che, all'interno del medesimo componimento, l'esplicita (perché dichiarata) incapacità di vedere, di ascoltare e di ricordare, pure rivela implicitamente, chiama il puro contenuto di ciò che è venuto in mente al poeta, l'immagine eloquente di questo vuoto.

L'immaginario, così, dopo un infinito scambio delle parti («Se abitavamo tutti insieme quel vuoto / E il vuoto ci abitava, era in noi / E solo in noi fino al fondo cadevamo...»[22]), è un luogo svuotato ed è per questo che Deidier fa del proprio corpo una realtà virtuale, uno spazio non separato dal suo doppio, ma delimitato, delimitato ma vuoto: «Ora non c'è nessun confine, / Perché ogni confine è stabilito», così comincia il componimento posto al termine di *Libro naturale*[23], quasi a mo' di chiosa finale; è in questo posto che sorgono gli oggetti. Sebbene siano finti, cioè immaginari, pure riferiscono, nella poesia, del funzionamento del corpo reale. Ma ciò assume, in fondo, una posizione del tutto marginale nella scrittura di Deidier. Perché? Perché, corpo e poesia, come realtà e fantasma, non si oppongono l'uno all'altro,

[20] Ivi, p. 38.
[21] F. ORLANDO, *Definizione di negazione freudiana*, in ID., *Due letture freudiane: Fedra e il Misantropo* [1971], Torino, Einaudi, 1990, p. 16. La «negazione freudiana − aggiunge lo studioso − negherà tanto più energicamente, quanto più il rimosso che si tradisce in essa sarebbe pericoloso per la coscienza» (ivi, p. 17). Si vedano anche le precisazioni contenute nel paragrafo successivo del volume di Orlando, in particolare pp. 22 e 27-30.
[22] R. DEIDIER, *Solstizio*, op. cit., p. 84.
[23] R. DEIDIER, *Libro naturale*, op. cit., p. 146.

articolandosi piuttosto in una topologia più complessa che fa del fantasma del poeta una finestra sul mondo.

Lo si vede bene ancora in una delle poesie di *Solstizio*: «Che colore parlano le tue parole / Oggi che il sole è un vuoto tra le nuvole / Ed è un secolo lo spazio tra i tuoi occhi: / Ci cade ogni mia nascita, ogni morte, / La mia mano che accompagna l'erba / Quando la piega il vento»[24].

In base a quanto si è qui sostenuto, è facile arguire che per Deidier la poesia comincia come incontro "esterno" (dello sguardo), come immagine posta di fronte a lui che, inoltre, dà coerenza visiva al corpo e ai pensieri di chi la guarda, di chi la quadra, di chi le fornisce, cioè, una geometria, un cerchio, una retta, un quadrato che si faccia orizzonte, non necessariamente regolare ed esatto, per lo sguardo quotidiano. Forse allora, più ancora che geometria, la poesia si fa fisica, nella quale, come ha sostenuto recentemente lo stesso Deidier, il verso diventa «un segmento di qualcosa che è infinito»[25]. Dunque, non si risolve nel mero riferimento all'oggetto, nel contenuto. La verità della poesia risiede nel modo in cui essa si pone nei confronti dell'altro, nel modo in cui fonda l'intersoggettività. Oppure, se lo si vuole dire diversamente, essa vive nel momento in cui la ricerca del reale diventa il reale stesso, quando, cioè, si tramuta nel suo oggetto. Lo spostamento di significante in significante determina, come è ormai semplice comprendere, il soggetto: il primo, sosteneva Lacan, abita l'inconscio del secondo[26] e lo definisce nel suo destino, nei suoi rifiuti, nei suoi accecamenti.

In *Gabbie per nuvole*, singolare taccuino di traduzioni suddivise per temi e pubblicato nel 2011, tale movimento verso l'esterno (e cos'è poi tradurre se non, come precisa il poeta stesso, spostarsi di lato?)[27] è particolarmente pronunciato: qui si vede meglio che altrove come gli oggetti che partecipano della poesia di Deidier non

[24] Ivi, p. 131.
[25] Cfr. G. CALANNA, *Roberto Deidier: Un verso è solo un segmento di qualcosa che è infinito*, in «l'Estroverso», 26 settembre 2015, reperibile al seguente URL: http://www.lestroverso.it/roberto-deidier-un-verso-e-solo-un-segmento-di-qualcosa-che-e-infinito/ (ultima consultazione: 6 ottobre 2016).
[26] Cfr. J. LACAN, *Il seminario su* La lettera rubata [1956], in ID., *Scritti*, vol. I, op. cit., p. 33.
[27] Cfr. R. DEIDIER, *Premessa*, in ID., *Gabbie per nuvole*, op. cit., p. 6.

evochino la nozione di semplice significante, singolare materialità individuata e a sé stante, e non debbano essere considerati come oggetti inanimati e irrelati ma, più propriamente, valgano come relazioni oggettuali che, pur agendo a livello fantasmatico, possono modificare l'apprensione della cosa e del reale e, quindi, le relazioni reali del soggetto (*Innenwelt*) con l'ambiente che lo circonda (*Umwelt*). Si è visto come, proprio aprendosi all'altro, Deidier riesca a trovare l'inconscio della sensazione e dell'emozione, di fatto ciò che anticipa e regola l'idea stessa che regge quello che poi si andrà a scrivere. E Ignacio Matte Blanco, il padre della bi-logica, non ha forse detto che l'inconscio, privo di successioni e di negazioni e le cui parti sono identiche al tutto, è simmetrico[28]?

Allora, avviandomi alla conclusione e riassumendo, è possibile che, nella poesia di Deidier, si arrivi a riconoscere una somiglianza − un omeomorfismo, se si vuole − tra *Innenwelt* e *Umwelt*; ciò avviene per il tramite della finestra e, perciò, della forma che essa permette di ritagliare nel campo percettivo del poeta. In altre parole, Deidier designa una struttura esemplare del sistema simbolico, un filtro, si diceva all'inizio, che regge i suoi versi e, al contempo, permette di definire la complessa relazione del soggetto con se stesso e con il suo mondo. L'essere riuscito a completare tale corrispondenza, che è di fatto il compimento di un'inconscia identità, e l'aver saputo chiamare quegli spazi vuoti fuori dal foglio, è, già di per sé, indizio inequivocabile di grazia e naturalezza.

Alessandro Gaudio

[28] Si veda, ovviamente, I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica* [1975], trad. di P. Bria, Torino, Einaudi, 1981. Lo psicanalista cileno, in un breve scritto del 1988, ritiene che l'emozione, sulla quale regna la poesia, sia la madre del pensiero (cfr. ID., *Che cos'è la poesia?* [1988], ora in *Estetica ed infinito. Quaderni di Filmcritica*, a cura di D. Dottorini, n. 2, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 107-13). Essa ha, infatti, una dimensione molto più complessa, estesa e «appariscente», dice Matte Blanco, rispetto al pensiero che, da solo, non può penetrare il fondo intimo dell'essere e, dunque, la sua natura bi-modale (cfr. anche ID., *Riflessioni sulla creazione artistica* [1986], ivi, pp. 41-73 e ID., *Note sulla creazione artistica* [1987], ivi, pp. 75-105). È appena il caso di ricordare che Deidier si è occupato a sua volta di bi-logica in un saggio intitolato *Costruire per simmetrie* e incluso in *Bi-logica e sogno. Sviluppi matteblanchiani sul pensiero onirico*, a cura di P. Bria e F. Oneroso, Milano, F. Angeli, 2002, pp. 90-99.

Nostra sorella Antigone
Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre[*]

Mappare e disambientare

Antigone mi parlava con così tanta naturalità che mi ci volle del tempo per riconoscere che era proprio lei, Antigone, colei che mi stava parlando. Ricordo in modo indelebile le prime parole che mi risuonarono all'orecchio: "nata per l'amore sono stata divorata dalla pietà". Non la forzai a dirmi il suo nome, perché mi resi conto da sola di chi era, Antigone, che io avevo come una sorella e sorella di mia sorella, che allora era viva ed era lei che mi parlava[1].

Così Maria Zambrano, ormai anziana, rievoca nel prologo di *Senderos* le circostanze che hanno dato avvio al lungo itinerario compositivo culminato nel 1967 con la pubblicazione della *Tomba di Antigone* (*La tumba de Antígona*), ma simili parole potrebbero essere state pronunciate da altre intellettuali, scrittrici e artiste che nel corso del Novecento e oltre si sono rivolte ad Antigone in cerca di una sorta di solidarietà sororale da cui trarre ispirazione e sostegno. Anche nei casi di autrici che, come emergerà nel corso dei capitoli, hanno inteso mostrare i limiti di tale sorellanza, il moto relazionale stabilito non è venuto comunque meno e, mettendo «in gioco la soggettività di chi parla»[2], ha permesso di circoscrivere un territorio di azione femminile all'interno dell'impennata di riscritture, riletture e messinscene del dramma sofocleo che si è registrata negli ultimi ottanta anni.

---

[*] Per gentile concessione dell'editore e dell'autrice, che qui si ringraziano, si pubblica il primo paragrafo dell'introduzione, *Istruzioni per il riuso*, del volume di Elena Porciani *Nostra sorella Antigone. Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre*, Catania, Villaggio Maori, i. c. s.

[1] M. ZAMBRANO, *Senderos*, Barcellona, Anthropos, 1986, p. 8.

[2] K. TENENBAUM, *L'alterità inassimilabile. Letture femminili di Antigone*, in *Antigone e la filosofia*, a cura di P. Montani, Roma, Donzelli, 2001, pp. 279-98, p. 279.

Una simile focalizzazione sulla sorellanza può apparire il frutto di una decisione arbitraria e senz'altro lo è, se per arbitraria si intende una scelta che prende origine dalle motivazioni più personali e profonde della ricerca, volte a restituire le modalità con cui la figlia di Edipo ha potuto trasformarsi in un archetipo letterario non solo della disobbedienza civile, ma più specificatamente di una disobbedienza esercitata in un orizzonte di genere: nella misura in cui «Antigone emerge con una individualità in cui il femminile è componente essenziale sostanzialmente perché è in relazione con lo sguardo femminile che la interroga»[3]. Per questo, riconoscere nella protagonista sofoclea un'occasione per riflettere sul superamento degli stereotipi patriarcali che hanno governato il rapporto fra privato e pubblico, fra etico e politico, nell'esperienza femminile non è il prodotto di un processo indolore, bensì il frutto di una crescente attitudine a elevare il personaggio a figura della conquista da parte delle donne del diritto di far sentire la propria voce e i propri desideri nello spazio di una comunità.

Data questa impostazione metodologica, non si proporranno disquisizioni sul significato generale del mito e della tragedia, così come non mi occuperò delle analogie e differenze tra racconto mitologico, invenzione letteraria e pensiero filosofico, o delle costanti antropologiche che, nel passaggio dal genere teatrale della tragedia al modo tragico dell'immaginario, legano l'antico al moderno. Né si troverà qui alcun tentativo di offrire un'analisi del testo di Sofocle; semmai, dall'Antigone citerò in maniera orientata sulla ricezione per mostrare da quale suo segmento o da quali sue ricorrenze lessicali si diparta un certo percorso tematico.

Il mio lavoro è stato più circoscritto rispetto alla capillare ricognizione che lo sconfinato panorama della ricezione contemporanea dell'Antigone richiederebbe per essere globalmente mappato, sebbene un'operazione di mappatura ne abbia comunque costituito il presupposto: come strumento necessario per orientarsi nel crescendo tematico attraverso cui, all'interno del corpus testuale preso in esame, Antigone ha potuto trasmutarsi da personaggio patriarcalmente pregiudicato in punto di riferimento per una critica militante di genere. A tale metamorfosi, del resto, allude

[3] Ivi, p. 280.

il sottotitolo di questo volume: disambientare significa spostare il personaggio, con un effetto di straniamento, dalla sua origine nell'attualità, da Tebe a Scampia, dalla letteratura classica agli scenari contemporanei segnati dalla guerra, dalla violenza e dalla violazione dei diritti, ogni volta rinnovandone e valutandone la disponibilità all'attualizzazione.

Il concetto della disambientazione merita qualche spiegazione in più. Se mira a indicare lo sradicamento della vicenda antigonea dal contesto di partenza, non di meno vuole sottolineare la reciprocità del rapporto: anche il presente risulta mutato e straniato dall'intervento mitologico. Laddove "ambientare" o "riambientare" si fanno carico di una visione più statica e risolta, con "disambientare" la relazione aspira ad essere più dinamica e inquieta, più dialogica e interrogante, al punto che potremmo anche mettere in discussione quale sia in effetti il punto di partenza e quale quello di arrivo, se, cioè, venga prima Tebe o Scampia. Si tratta di una modalità di approccio ai testi che può trovare un parziale modello in *Alice disambientata*, l'esperimento didattico messo in atto da Gianni Celati nel corso universitario che egli tenne, come si legge nella nuova edizione del libro da esso tratto, nell'allegra primavera bolognese del '77. Prima che, secondo l'autore, le manifestazioni anarchiche e spontanee di quella stagione in breve tempo si rovesciassero, con la complicità degli stessi protagonisti, nella seriosa e ingabbiante istituzionalizzazione della protesta, Alice si era trasformata nella figura per antonomasia di un sapere anarchico e fluido, queer *ante litteram*:

> Il nome di Alice era stato messo in giro dalla controcultura americana, ed era diventato una parola d'ordine per riferirsi a quel tipo di aggregazione sparsa e senza gerarchie che è stato chiamato 'movimento'[4].

[4] G. CELATI, *Sull'epoca di questo libro*, in *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, a cura di G. Celati, postfazione di A. Cortellessa, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 5-11: pp. 8-9.

Antigone non possiede, com'è ovvio, la levità anguillesca di Alice, anzi uno dei suoi caratteri più tipici è senza dubbio la pesantezza della sua ostinazione e del suo destino; eppure così tante e cangianti sono state le interpretazioni che la ricezione della tragedia ha finito per essere distinta da un moto non meno vorticoso di quello che caratterizza il personaggio di Carroll. Se, da fedele sorella dedita al culto della famiglia, Antigone ha potuto mutarsi nella pietosa vergine del teatro francese o nell'indignata antagonista del XXI secolo, ciò suggerisce quanto e quante volte, sottoposta a un'incessante attualizzazione, essa sia stata straniata e disambientata, anche se non è poi così semplice fissare *de iure* i limiti di un simile processo: oltre quale soglia il movimento disambientante tracimi in una mitopoiesi *prêt-à-porter*, ritagliata nelle più svariate fogge per comprovare *ad hoc* ciò che si vuole sostenere – ma questo vale anche per Alice o qualsiasi personaggio.

Nella sua pioneristica storia delle riscritture teatrali dell'*Antigone* Cesare Molinari individuava il principale rischio in tal senso nella generalizzazione del riferimento al personaggio, riscontrabile ogniqualvolta il conflitto al cuore della tragedia venga presentato «come modello esemplare di un determinato tipo di dramma – quello che si esaurisce [...] nello scontro tra due volontà irriducibili»[5]. Più recentemente, in un intervento a un convegno tenutosi a Genova nell'anno accademico 2002-2003, Margherita Rubino ha riscontrato, non solo nel dibattito giornalistico,

tre modi ricorrenti di nominare Antigone. In primo luogo, esistono i casi-Antigone: il nome dell'eroina di Sofocle viene attribuito ad eroine della cronaca o della politica [...]. In modo differente, entro una seconda e più vasta casistica, viene creata una equivalenza tra Antigone e i diritti umani, fino a che non si avverte neppure più l'interscambio tra il nome proprio e l'idea giuridico-civile che quel nome va a rappresentare. Proprio questa antonomasia finisce curiosamente con il diventare, nel terzo caso, etichetta dai molti colori, andando a ricoprire tipi e azioni al femminile del tutto diverse ed opposte tra loro[6].

[5] C. MOLINARI, *Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre*, Bari, Di Donato, 1977, p. 217.
[6] M. RUBINO, *Antigone nelle gazzette*, in *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*, a cura di M. Ripoli e M. Rubino, Genova, De Ferrari, 2005, pp. 143-56: pp. 144-45.

Tuttavia, se è indubbio che tanto più si generalizza quanto più si riduce il *mythos* antigoneo a motivo deprivato della sua trama[7], stabilire una volta per tutte il tracciato della frontiera dei riusi che ci appaiono giustificati non è semplice. Né sembra offrire una soluzione il mero ricorso al principio della fedeltà al testo, se in suo nome si considera snaturante o distorcente ogni forma di distacco rispetto alla lettera dell'originale sofocleo, oppure, qualora si riconosca la legittimità delle «libere interpretazioni o addirittura riscritture del mito in senso lato»[8], si prendono poi le distanze dalla possibilità che esse «forni[scano] una chiave di lettura puntuale o anche soltanto attendibile del dramma sofocleo»[9].

Una così netta separazione tra zone di competenza e attendibilità non mi pare proficua: in primo luogo, essa non giova né alla filologia classica né alla comparatistica moderna, isolandole ciascuna nel proprio *hortus conclusus*; in secondo luogo, si rischia di devitalizzare gli studi classici, sottraendoli al concreto movimento della produzione culturale. Ciò non vuol dire ignorare la specificità dei metodi e degli obiettivi dei diversi ambiti, ma dubitare che il concetto di attendibilità sia il più consono a mettere le basi per quel dibattito interpretativo che le riletture, le riscritture, le messinscene, le trasposizioni stimolano sotto forma di investimento semantico e interrogazione del testo classico. Inoltre, in ambito specificatamente critico, il confine della divisione del lavoro risulta più sfumato del previsto una volta

[7] Si pensi ad esempio a *L'eredità di Antigone. Storie di donne martiri per la libert*à, il libro che il giornalista Riccardo Michelucci ha dedicato a dieci donne morte militando o combattendo per cause giuste e nobili ideali: «La figura della donna come archetipo di coraggio e sacrificio è stata inspiegabilmente rimossa proprio nell'epoca delle grandi conquiste dell'emancipazione femminile» (R. MICHELUCCI, *L'eredità di Antigone. Storie di donne martiri per la libertà*, prefazione di E. Bonino, Bologna, Odoya, 2013, pp. 9-10). Anche la Dacia Maraini dei *Giorni di Antigone* non si sottrae del tutto ai rischi di generalizzazione: «Questo libro si ispira alla figura di Antigone, che alle disparità e alle intolleranze oppose la pietà e il diritto all'amore fraterno. Contro le leggi arroganti di un Signore della guerra Antigone reagì senza violenza, con il solo meraviglioso gesto di ricomporre e seppellire un corpo morto. Non c'è niente di ideologico nella pietà di Antigone. Eppure il Signore della guerra lo interpretò come qualcosa di profondamente eversivo che metteva in dubbio la legittimità del sovrano. A volte è così: le azioni più semplici e umili minano le certezze su cui si basa l'autorità di un capo, la consuetudine di una legge cittadina» (D. MARAINI, *I giorni di Antigone. Quaderno di cinque anni*, Milano, Rizzoli, 2007, p. 7).

[8] M. P. PATTONI, *L'*Antigone *di Sofocle: il testo e le sue interpretazioni*, in A. SÉRGIO, *Antigone* [1930], a cura di C. Cuccoro, Milano, EduCatt, 2014, pp. 5-26: p. 13.

[9] *Ibidem*.

che si tenga conto del fatto che ogni approccio a un testo si situa nel circolo ermeneutico innestato dalla ricezione di quest'ultimo:

> Quando si applica a un testo dell'importanza di Antigone, la 'comprensione' [...] è storicamente e attualmente dinamica. È un processo di accordo e disaccordo fra l'autorità cumulativa e selettiva dell'opinione dominante e la sfida della supposizione individuale. La lettura non è mai statica. Il significato è sempre mobile. Esso si dispiega [...] nello spazio semantico disegnato [...] dai grammatici e dai critici, dagli attori e dai produttori, dalla musica e dalle arti visive nella misura in cui 'rappresentano' o immaginano l'opera[10].

Sono le parole con cui nelle *Antigoni*, forse il saggio, risalente al 1984, più celebre sulla ricezione della tragedie, George Steiner sottolinea quanto di fronte a un'opera di tali proporzioni i processi di comprensione prendano origine da una circolazione dinamica e stratificata di saperi: per citare Coleridge, «tra noi e il testo esiste "un ponte levatoio della comunicazione"»[11], sollevato il quale il processo critico si interrompe e ci arrendiamo al mutismo. Non di meno la citazione offre il dovuto correttivo a eventuali tentazioni di un'ermeneutica anarchica e autogiustificativa: non tutti i ponti hanno la stessa solidità, ma sono quelli che attraversano con cognizione di causa lo "spazio semantico" della ricezione a consentirci di pervenire a un fondato e consapevole approccio al testo e alla sua fortuna. Più opportuno sarà quindi valutare di volta in volta il valore o meno dell'interpretazione in questione in base ai parametri che il metodo di ricerca adottato fornisce, indicando non solo i modi e finalità, ma anche i rischi che lo accompagnano. Così, se sul versante della filologia classica si dovrebbe superare il regime di sospetto nei confronti delle incursioni del moderno nelle riserve del mondo antico e meglio comprendere la militanza culturale che sta dietro ai presunti cliché o impressionismi della comparatistica, sul versante modernista si dovrebbero evitare difetti metodologici come la riduzione della *classical reception* a un decontestualizzato e biunivoco rapporto fra testi,

[10] G. STEINER, *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 2003, pp. 227-28.
[11] Ivi, p. 228.

l'assolutizzazione atemporale del canone classico o la proiezione acritica di attributi del contemporaneo nell'antico[12].

Per cogliere come la dialogicità dei metodi e dei saperi più specificatamente coinvolga il caso di Antigone può essere utile ricordare il dibattito a cui dettero vita tra il 1988 e il 1989, in un seminario tenutosi al Collège International de Philosphie di Parigi, le studiose francesi Nicole Loraux e Françoise Duroux, che l'ha poi ricostruito nella prefazione al suo *Antigone encore. Les femmes et la lois* (1993)[13] citando di Loraux, filologa classica cui si devono molteplici studi sul femminile in Grecia, un passo delle *Madri in lutto*, uscito nel 1990:

> ciò che rivendicano le madri dei Sette o la sorella di Polinice non è nient'altro che il normale adempimento dei riti dovuti ai morti, e per quanto poco sia stato compiuto secondo le regole, il rituale funerario non si presta in nessun caso ad uno slittamento femminile verso l'ignoto. [...] tutto sommato, Antigone non è altro che una congiurata solitaria, in altre parole una figura di *oxymoron*. Per assimilare la figlia di Edipo ad una rivoltosa, come molti hanno fatto, dovrei del resto dimenticare tante specificità greche! Dimenticare che ciò che vuole Antigone è onorare il corpo morto di Polinice e non 'rovesciare' Creonte o riabilitare politicamente la memoria di suo fratello; dimenticare che Antigone non si opporrebbe all'ordine del tiranno se il morto fosse suo marito e non suo fratello... Dimenticare, infine e soprattutto, che Antigone è un personaggio della tragedia e in tal modo testimonia precisamente quali sono i limiti al di là dei quali non si può sovvertire il pensabile[14].

Duroux, proveniente dall'ambito del femminismo e degli studi di genere, vedeva le cose in tutt'altra maniera, chiedendosi in primo luogo «a che cosa può servirci Antigone oggi»[15] e «che cosa 'ci' dice»[16]:

> che Antigone sia un personaggio della tragedia, nessuno lo negherà. [...] Il suo gesto non può essere assimilato al compimento 'normale' dei riti dei morti, e la tragedia potrebbe ben mettere in scena una doppia

[12] Vedi al riguardo F. CONDELLO, *Dato un classico, qualche conseguenza: appunti sulla paradossale diacronia della classical reception*, in *Nuovi dialoghi sulle lingue e sul linguaggio*, a cura di N. Grandi, Bologna, Patron, 2013, pp. 113-28: *passim*.

[13] Al dibattito partecipò anche una terza studiosa, la psicoanalista Françoise Pétitot, legata a una visione materna di Antigone.

[14] N. LORAUX, *Le madri in lutto*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 29.

[15] F. DUROUX, *Antigone encore. Les femmes et la lois*, Paris, Coté-Femmes, 1993, p. 23.

[16] *Ibidem*.

questione: quella dell'accesso delle donne (e non solo delle madri) all'agorà, del loro diritto a una parola più articolata del canto dell'usignolo; quella di ciò che vogliono dire le donne, attraverso questo grido d'uccello al quale il loro posto le riduce[17].

Di fronte a posizioni così divergenti ma anche così ben motivate si intuisce che limitarsi a dare ragione a una studiosa e torto all'altra costituirebbe una scorciatoia metodologica, tanto più che, se possiamo riconoscere nelle due autrici rispettivamente una prospettiva filologica e una prospettiva ermeneutica, il pericolo è di cristallizzare tali approcci in un *aut aut* non meno radicale di quello che sta dietro allo scontro di Antigone e Creonte. Per questo, a mio avviso, non si tratta di schierarsi, ma di muoversi negli spazi aperti dalle relazioni che tra antico e moderno si possono stabilire, e di farlo con uno spirito costruttivamente disambientante. È possibile, alla luce di una storicizzazione della tragedia nell'Atene del V secolo, che Antigone non stia rivendicando niente di così eccezionale dedicandosi a un'attività pienamente conforme al ruolo delle donne in quell'epoca, ma sicuramente il suo comportamento, visto da una prospettiva contemporanea come la nostra, crea sulle "specificità greche" una tensione di senso che rivitalizza il classico nel confronto con le domande del presente.

È questa responsabile fluidità, dialogica ed etica al contempo, che ben coglie un arguto ed equilibrato intervento di Flavio Baroncelli nel già citato convegno genovese dei primi anni Zero:

[Antigone] non è femminista, non è libertaria, e via enumerando nobilissime cause: ma ha 'prodotto', ha 'causato' femminismo, libertarismo, e via enumerando. Ciò non toglie che i contenuti di quell'energia inesauribile li dettiamo noi. E li attribuiamo poi ad Antigone facilmente, proprio perché i contenuti che nel testo esistono davvero sono chiari e precisi solo all'interno di un contesto religioso, etico e politico così diverso dal nostro, che un lettore entusiasta non si accorge della sua esistenza[18].

[17] Ivi, pp. 11-12. Il riferimento all'usignolo si spiega in relazione a un altro passo delle *Madri in lutto* su Antigone contenuto nel capitolo *Il lutto dell'usignolo*.

[18] F. BARONCELLI, *L'onore dei Labdacidi: religione, politica e femminismo nell'*Antigone *di Sofocle*, in *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*, a cura di M. Ripoli e M. Rubino, op. cit., pp. 21-44: p. 40.

Il discorso non si esaurisce però qui: se rischiamo di dimenticare il contesto originario della tragedia perché, presi dall'entusiasmo, siamo impegnati a notare «troppe altre cose meravigliose, ed esso è così diverso dal nostro mondo da risultarci trasparente»[19], ciò accade perché l'Antigone è in grado di "produrre e causare" un gioco al rilancio che coinvolge «femminismo, libertarismo, e via enumerando». Simili osservazioni, peraltro, ci immettono direttamente nello spirito e persino nell'entusiasmo dei capitoli che seguiranno: se le disambientazioni di genere fanno parte di una ricezione che ha ampliato lo spettro tematico iscritto nella tragedia, ciò sarà da considerarsi non una distorsione ermeneutica, bensì una forma di vitalità culturale di cui valutare poi l'efficacia.

Elena Porciani

Bibliografia

F. BARONCELLI, *L'onore dei Labdacidi: religione, politica e femminismo nell'*Antigone *di Sofocle*, in *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*, a cura di M. Ripoli e M. Rubino, Genova, De Ferrari, 2005, pp. 21-44;

G. CELATI, *Sull'epoca di questo libro*, in *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, a cura di G. Celati, postfazione di A. Cortellessa, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 5-11;

F. CONDELLO, *Dato un classico, qualche conseguenza: appunti sulla paradossale diacronia della classical reception*, in *Nuovi dialoghi sulle lingue e sul linguaggio*, a cura di N. Grandi, Bologna, Patron, 2013, pp. 113-28;

F. DUROUX, *Antigone encore. Les femmes et la lois*, Paris, Coté-Femmes, 1993;

N. LORAUX, *Le madri in lutto*, Roma-Bari, Laterza, 1991;

D. MARAINI, *I giorni di Antigone. Quaderno di cinque anni*, Milano, Rizzoli, 2007;

R. MICHELUCCI, *L'eredità di Antigone. Storie di donne martiri per la libertà*, prefazione di E. Bonino, Bologna, Odoya, 2013;

C. MOLINARI, *Storia di Antigone da Sofocle al Living Theatre*, Bari, Di Donato, 1977;

M. P. PATTONI, *L'*Antigone *di Sofocle: il testo e le sue interpretazioni*, in A. SÉRGIO, *Antigone* [1930], a cura di C. Cuccoro, Milano, EduCatt, 2014, pp. 5-26;

M. RUBINO, *Antigone nelle gazzette*, in *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo*, op. cit., pp. 143-56;

G. STEINER, *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 2003;

K. TENENBAUM, *L'alterità inassimilabile. Letture femminili di Antigone*, in *Antigone e la filosofia*, a cura di P. Montani, Roma, Donzelli, 2001, pp. 279-98;

M. ZAMBRANO, *Senderos*, Barcellona, Anthropos, 1986.

[19] *Ibidem*.

Storia dell'editoria

Questa sezione è dedicata all'approfondimento della storia dell'editoria, dall'invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell'intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all'iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d'archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione: Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A
Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

Omaggio a Dada, a cento anni dalla nascita: idee, luoghi, iniziative editoriali e valutazioni degli esperti

Scrivo questo manifesto per dimostrare come si possano fare insieme le azioni più contraddittorie in un solo fresco respiro; sono contro l'azione e in favore della contraddizione continua, ma sono pure per l'affermazione. Non sono né per il pro né per il contro e non voglio spiegare a nessuno perché odio il buon senso[1].

Così scrive Tristan Tzara, all'anagrafe Samuel Rosenstock (Moineşti, 1896-Parigi, 1963), poeta rumeno bilingue francese, tra i fondatori del Dadaismo. Siamo nella Svizzera della Prima guerra mondiale; qui, per l'esattezza a Zurigo, si radunano numerosi artisti i quali, approfittando della libertà che concede loro quel luogo neutrale, dichiarano guerra alla politica, ai valori sociali e al conformismo culturale, ritenuti complici del devastante conflitto in corso. Qui nasce nel 1916 il Dadaismo. Gli artisti dada non hanno in comune caratteristiche stilistiche, quanto piuttosto un'impetuosa voglia di rivoluzione che va contro le strutture della società e i modelli artistici, sostituendo alla logica e alla ragione il caos, l'assurdo e l'imprevedibile.

Tra le varie avanguardie, il Dadaismo o, più semplicemente, Dada è di gran lunga la più radicale. La "filosofia del disgusto" di Tzara si serve del sarcasmo e dell'ironia per andare contro qualsiasi ordinamento, sia esso sociale, politico o culturale. Segue la linea della "semplicità attiva": tutto è ricondotto alla spontaneità primitiva, al grado zero, al primo modo incerto di esprimersi tipico dei bambini, dai dadaisti tanto elogiato. Una spontaneità insita anche nei gesti semplici, immediati, istintivi, come l'"URLO" di Tzara con cui si chiude il *Manifesto del Dadaismo*. Tale atto del gridare viene vissuto come atto di sfogo, gesto liberatorio, come l'unica

[1] T. TZARA, *Manifesto Dada*, 1918. Questo contributo rappresenta un estratto della tesi di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura", dal titolo *Le forme della scrittura nel periodo delle avanguardie artistiche del Novecento*, discussa presso la "Sapienza Università di Roma" nella sessione estiva dell'anno accademico 2015/2016.

reazione possibile davanti alle oscenità della guerra, che porta dolore nell'animo e follia nella mente dell'essere umano. Afferma Tzara:

Per capire come è nato Dadà, bisogna immaginarsi ciò che, da una parte, era lo stato d'animo di un gruppo di giovani in quella specie di prigione che era la Svizzera durante la prima guerra mondiale e, d'altra parte, il livello intellettuale dell'arte e della letteratura a quell'epoca. Certo, la guerra doveva terminare e, poi, noi non ne avevamo visto altre […]. Ma verso il 1916-17 la guerra sembrava installarsi in permanenza, non se ne vedeva la fine. Tanto più che, da lontano, prendeva per me e per i miei amici proporzioni falsate da una prospettiva che si credeva molto vasta. Da ciò il disgusto e la rivolta.

Dada è un movimento vario e complesso; investe ogni ambito della vita dell'uomo, annullando il confine tra arte e vita. Altre sue caratteristiche principali sono l'aleatorietà, ovvero il sovvertimento della logica, l'incertezza e, soprattutto, l'imprevedibilità. Dada è, infatti, automatico, spontaneo: tra le maggiori modalità creative dada troviamo i "collage realizzati col caso" di Hans Arp, fervente dadaista, il quale sostiene:

La legge del caso, che racchiude in sé tutte le leggi e resta a noi incomprensibile come la causa prima onde origina la vita, può essere conosciuta soltanto in un completo abbandono all'inconscio. Io affermo che chi segue questa legge creerà la vita vera e propria.

A lungo si è discusso sulla concezione dadaista dell'opera d'arte. Il Dada non è a priori contro l'opera d'arte, ma contro l'idea di opera d'arte; alla base di questo movimento c'è, infatti, una forte e vigorosa vitalità, che nella sua esplosività trova molta difficoltà a essere rinchiusa in opere d'arte compiute. In più i dadaisti non accettano le definizioni: non sono contrari all'oggetto in sé, bensì al "nome" con cui ci si riferisce all'"opera d'arte". Dada ritiene che quel nome non comunichi molto dell'essenza dell'opera stessa: vede incerta, se non impossibile, tale comunicazione, e lo fa giocando con ironia, sfociando nella contraddizione, servendosi nel nonsense.

L'avanguardia dada è un'avanguardia internazionale, che assume caratteristiche diverse a seconda del luogo in cui si diffonde. Numerosi manuali di storia dell'arte dividono il capitolo su Dada in vari paragrafi, analizzandovi le varie anime del movimento. Questo parte, come detto, da Zurigo**,** nucleo di aggregazione di artisti e letterati, rifugio dalle bruttezze della guerra, terra di libera espressione e di condivisione di idee e teorie: Tzara, Janco, Arp, Ball e Huelsenbeck danno qui vita al movimento dada.

Il Cabaret Voltaire, la "culla" del Dadaismo, chiamato così in onore dell'eclettico e sarcastico filosofo francese notoriamente contrario alle convenzioni religiose, sociali e politiche, si trova al n. 1 della Spielgasse, strada nella quale, al civico 12, abita Lenin con sua moglie. Si racconta di vari incontri tra i fautori del movimento e Lenin. Tuttavia, al gruppo di intellettuali la politica interessa ben poco; la corrente dada più attiva politicamente sarà quella tedesca. Il Dadaismo zurighese non crede in niente, semplicemente rifiuta, avvolto in un manto di nichilismo, la ragione, la società e tutto ciò che è a essa connesso, come l'arte stessa, ad esempio.

Sull'origine del nome "Dada", Hans Arp, nel 1921, in una rivista del movimento, racconta:

Dichiaro che Tristan Tzara ha trovato la parola Dada l'8 Febbraio 1916 alle sei di sera. Ero presente coi miei dodici figli quando Tzara pronunciò per la prima volta questa parola che ha destato in tutti noi un entusiasmo legittimo. Ciò accadeva al Café Terrasse di Zurigo mentre portavo una brioche alla narice sinistra. Sono convinto che questa parola non ha alcuna importanza e che non ci sono che gli imbecilli e i professori spagnoli che possono interessarsi ai dati. Quello che a noi interessa è lo spirito dadaista e noi eravamo tutti dadaisti prima dell'esistenza di Dada.

Tzara, da parte sua, aggiunge che è «nel vocabolario Larousse che ho trovato per caso la parola Dada». Ma Tzara ha dato anche altre spiegazioni di tale scelta:

Se qualcuno trova inutile, se qualcuno non perde il suo tempo per una parola che non significa nulla... Il primo pensiero che gira in queste teste è di ordine batteriologico; trovare la sua origine etimologica, storica o

psicologica almeno. Dai giornali apprendiamo che i negri Kru chiamano la coda della vacca santa: DADA. Il cubo e la madre in una certa contrada d'Italia prendono il nome di DADA. Un cavallo di legno, la nutrice, la doppia affermazione in russo e in rumeno: DADA...[2].

Tzara sottolinea, tuttavia, fin da subito che la parola Dada non è nient'altro che un simbolo di protesta e di negazione.

Il movimento, che quest'anno compie cento anni, nasce ufficialmente il 5 febbraio 1916, giorno di fondazione del Cabaret Voltaire, luogo dove si è infatti celebrato il centenario. Il Cabaret Voltaire vede la luce grazie a un'idea di Hugo Ball e della sua compagna Emmy Hennings. È evidente e forte la predisposizione di Ball per l'astrazione, che infatti sarà l'orientamento principale di tutta la corrente zurighese del movimento. Tra le caratteristiche principali delle serate di Zurigo troviamo in primo luogo il coinvolgimento diretto del pubblico, il quale viene chiamato a intervenire durante le *performances* (non proprio una creazione originale dadaista, essendo state già sperimentate dal Futurismo); la satira, che i dadaisti tirano fuori quando mostrano la loro ostilità nei confronti della guerra, e il mescolarsi continuo di generi alti e generi bassi.

Tra gli apporti innovativi che la stagione del Cabaret Voltaire, seppur breve, dà al movimento, senza dubbio centrali sono gli spettacoli, come l'*Elefantenkarawane* di Ball, in cui l'artista emette dei suoni astratti. Ma perché produrre sillabe sciolte? L'intento di Ball è quello di purificare il linguaggio: secondo il suo parere, il linguaggio è vittima di contaminazione e degrado derivanti dall'uso che ne fanno il giornalismo e la comunicazione quotidiana, i quali lo privano del suo senso spirituale originario.

La stagione del Cabaret Voltaire è, però, molto breve, e, nell'estate dello stesso anno, si chiude. Alla sua chiusura segue però l'apertura, sempre in Svizzera, della Galerie Dada, diretta da Tzara e Ball. Nel 1919, a Zurigo arriva Picabia; il numero «Dada 4-5», di Tzara e Picabia, contiene il simbolico omaggio di Picabia alla

[2] T. TZARA, *Manifesto del Dadaismo*, 1918.

Svizzera, l'impronta di meccanismi rotti di un orologio dal titolo *Sveglia del mattino*. Il fascicolo rappresenta il punto di convergenza delle diverse anime dada. Quando termina la guerra, finisce anche il periodo dada a Zurigo.

Il Dada svizzero ha avuto un occhio sempre puntato verso le avanguardie internazionali, e uno anche molto attento verso l'Italia. De Chirico, Modigliani, Prampolini: Tzara è fortemente attratto dagli artisti italiani, tanto da richiederne la collaborazione per il primo numero della rivista «Dada», del luglio 1917.

Tzara, infatti, dalla Svizzera guarda sempre all'Italia, tentando di mantenere stretti i rapporti con le personalità artistiche italiane più in voga; dal 1920 Dada riesce a penetrare nella penisola, soprattutto a Roma, città decisamente viva dal punto di vista artistico, allora considerata la realtà d'avanguardia più vivace del nostro Paese.

«Bleu» e le altre riviste dada

Nel 1920 vengono a crearsi in Italia quattro centri culturali in cui si formano dei gruppi dadaisti: Firenze, Trieste, Mantova e Roma. Proprio a Mantova vivono e operano Fiozzi e Cantarelli, i redattori di «Bleu», la prima e unica rivista dada italiana, stampata presso la tipografia L'Artistica di A. Bedulli, situata in corso Umberto. La rivista ha un costo di 60 centesimi ed è costituita di sole sei pagine. Ne escono altri due numeri, rispettivamente ad agosto-settembre 1920 e a gennaio 1921, di nove e sei pagine, entrambi al costo di una lira. Era prevista l'uscita di un quarto numero, tutto ad opera di Julius Evola, contenente un calendario della stagione dada, degli aforismi satirici, scritti polemici contro i futuristi "nemici", contributi di Tzara e di altri dadaisti, ma non è mai stato pubblicato.

I finanziamenti per la pubblicazione dei primi due numeri della rivista provengono da Cantarelli, il quale, ereditata dai genitori una cospicua somma, la utilizza in pochi anni per finanziare varie attività espositive ed editoriali. Il terzo numero viene, invece, finanziato da Evola. Per il quarto numero si propone un ignoto mecenate che, però, si tira indietro al momento della pubblicazione e, venendo a mancare i soldi necessari, la rivista non esce.

Il periodico prende il nome dal colore utilizzato per la stampa del titolo e delle immagini del primo numero. Il colore scelto per il secondo numero sarà il verde, e il rosso sarà scelto per il terzo; tuttavia, il nome della rivista rimarrà invariato: il risultato della mescolanza di questi ultimi due colori resta, infatti, sempre e comunque il blu.

«Bleu» contiene documenti, opere, poesie e disegni non solo dadaisti ma che spaziano dall'espressionismo a De Stijl: sono molti, infatti, gli interventi di Van Doesburg, e vi si anticipa anche il Surrealismo, con poesie di Aragon. I primi due numeri della rivista si presentano molto aperti verso gli altri movimenti, mentre il terzo, dove non compaiono mai Cantarelli e Fiozzi, è quello che contiene più riferimenti dadaisti. Esce, invece, tutto il fervore dadaista di Evola, il quale firma, in prima pagina, *Note per gli Amici* (ovvero per i dadaisti), e cita Tzara, del quale apprezza e sottolinea le idee e le dichiarazioni.

Cantarelli e Fiozzi, provenienti dall'ambiente futurista, sono redattori, dal 1917 al 1920, della rivista «Procellaria», dadaista e futurista, improntata ad accogliere tutte le espressioni sperimentali della modernità. Abbandonano il periodico nel 1920, proprio in occasione della creazione di «Bleu». Sono conosciute pochissime opere di Fiozzi pittore; qualche suo disegno è riprodotto appunto sui tre numeri di «Bleu». Sul secondo numero compare uno dei suoi dipinti polimaterici (con vecchi pezzi di legno, molle, fili di ferro e oggetti vari), *Valori astratti di un individuo y* (un *assemblage*, appunto, di materiali diversi, realizzato con fili del telefono, porcellana, metallo e legno, con l'aggiunta di formule chimiche e simboli grafici), che rimanda ai ritratti meccanicistici di Picabia. Questo è un chiaro esempio dell'orientamento del Dadaismo mantovano verso l'astrazione, la quale, però, non viene presa in esame solo in relazione alla ricerca tecnica in ambito pittorico, ma viene assunta quale valore di vita. Sappiamo che è proprio Tzara a consigliare a Cantarelli di creare una rivista incentrata sul Dadaismo ed è proprio Tzara a dare a «Bleu» l'impostazione grafico-testuale delle riviste dadaiste internazionali, «Dada» prima di tutte.

A «Bleu» partecipa ampiamente anche il gruppo dada romano; sono presenti infatti, come accennato, contributi di Prampolini ed Evola, due tra i maggiori esponenti del gruppo Dada romano. È importante notare come Cantarelli, che appare così motivato e convinto della fondazione della rivista, a partire dal terzo numero sprofondi in una sorta di silenzio stampa, per poi riapparire, nel 1921, quando espone tre opere in veste di artista dadaista nella casa d'arte Bragaglia di Roma, fondata dai fratelli Anton Giulio e Carlo, centro importantissimo dove espongono tutti i maggiori futuristi e pittori d'avanguardia europei. In quell'occasione Cantarelli espone delle opere complesse, realizzate con una grande varietà di materiali e colori. Concordi nella critica negativa alla mostra sono Marinetti e lo stesso Bragaglia: la mostra è l'ultimo contatto tra il gruppo dada mantovano e quello romano. Dopo, sia Fiozzi che Cantarelli interrompono ogni tipo di rapporto con il Dadaismo.

«Bleu» è la rivista in cui sono raccolte le speranze del "seme dada", volenteroso di germogliare in Italia ma piantato nel terreno sbagliato. Julius Evola non riesce nel suo scopo; dopo un breve, brevissimo, periodo di contaminazione artistica, il Dada italiano si spegne all'ombra del Colosseo, sulle rive di un Tevere da una parte forse ancora troppo legato al passato per accettare questa impetuosa novità e dall'altra forse troppo legato al Futurismo, di cui il Dadaismo viene considerato quasi come una copia.

Volando oltreoceano, invece, arriviamo a New York. Qui il Dada non è una semplice filiale del movimento svizzero, ma un vero e proprio movimento a sé. Il perché del luogo è analogo: la neutralità (per lo meno al momento della nascita del movimento) e la distanza fisica dalla guerra. La nascita di questo precedente dadaista, se vogliamo meno profondo e più ironico, più "leggero" rispetto al movimento zurighese, è databile all'anno 1915, anno in cui Duchamp e Picabia arrivano a New York e si forma un gruppo di intellettuali riuniti intorno ai coniugi Arensberg, coppia di collezionisti attorno alla quale ruota il sistema dada americano. Proprio nella dimora degli Arensberg hanno luogo le famose serate dada, durante le quali artisti e

intellettuali si intrattengono in maniera piuttosto sfrenata sulle note di canzoni jazz, ammirando sulle pareti capolavori dell'arte europea d'avanguardia.

Il primo personaggio del Dada americano da prendere in considerazione è Picabia, artista francese che arriva a New York nel 1913 per l'*Armory Show*, un'importante esposizione di arte internazionale che ha, tra l'altro, un enorme successo. L'arte di avanguardia europea era già penetrata in America grazie a Stieglitz con le sue Little Galleries, o 291, per il numero civico della via in cui si trovavano, con opere di Matisse, Cezanne, Picabia. De Zayas è, però, colui che getta davvero le basi per lo sviluppo del dadaismo; oltre a fondare una sua galleria, fonda la rivista «291», così chiamata in onore di Stieglitz, con il totale appoggio suo e di Picabia. Più radicale è Duchamp, francese anche lui, altro fondamentale personaggio per il Dada newyorkese. Tra le sue opere più celebri ricordiamo il *Grande Vetro*, che grazie alla sua trasparenza è in grado di accogliere in sé la realtà che lo circonda, ma anche *Fontana*, meglio conosciuta come l'orinatoio, e *L.H.O.O.Q.*, una copia della Monna Lisa decorata con baffi e barbetta. È attribuita a lui anche l'invenzione della tecnica artistica del readymade, il cui primo esempio è senz'altro la famosa *Ruota di bicicletta*. Con il readymade qualsiasi oggetto, anche il più semplice, non è mai banale e può diventare un'opera d'arte.

Un ultimo artista che si può definire fondamentale per il suo contributo al Dada americano è ovviamente il pittore/fotografo/regista Man Ray, grande amico e compagno di lavoro di Duchamp. I due collaborano per l'ultima volta nella creazione della rivista «New York Dada» del 1921. Figura importante e degna di nota strettamente collegata a Man Ray, in quanto compagna e musa, è Alice Prin, in arte Kiki de Montparnasse, modella e attrice dal temperamento ribelle e audace (è la protagonista della fotografia *Le violon d'Ingres*, del 1924, tra le più famose opere di Man Ray).

Tzara si tiene in contatto con gli artisti americani, con l'intento di diffondere oltreoceano la cultura dada, ma è solo dal 1921 che egli autorizzerà ufficialmente

l'uso del nome, proprio come leggiamo nel titolo della rivista, sostenendo che «Dada è di tutti come lo è lo spazzolino da denti (stupenda invenzione)».

Una volta rientrato Huelsenbeck da Zurigo, inizia la stagione dada a Berlino**.** A lui si deve la fondazione del Club Dada, dove ben presto si forma un gruppo composto, oltre che da lui, da Hausmann, Herzfelde con il fratello, che americanizza il nome in Heartfield, e Grosz. Gli ultimi tre sono i più politicamente schierati e attivi del gruppo.

Dal *Manifesto del dadaismo* del 1918, letto da Huelsenbeck, si evince una chiara presa di distanza dal movimento dada di Zurigo; vi si legge, infatti: «il vero dadaismo è vita, è azione, non è arte astratta». Il riferimento esplicito è quello al comunismo: il dada di Berlino è definibile perciò, più che una corrente artistica, una lotta comunista contro la classe borghese. Al Dada berlinese è attribuita l'invenzione del fotomontaggio. Nel 1919 esce il primo numero di «Der Dada», in cui sono presenti numerosi fotomontaggi; qualcuno esplicitamente politico, altri di diverso argomento. Il Dada berlinese termina con l'esposizione *Dada-Messe* del 1920.

Più simile al dadaismo zurighese è, invece, la corrente formatasi a Colonia**.** Tra i personaggi più importanti ritroviamo Ernst e Baargeld, i quali, non a caso, vengono a contatto con artisti del movimento svizzero quali Ball e Hennings. La loro prima esposizione la fanno all'interno di uno spazio chiamato sezione D, e fondano manifesto *Bulletin D*, dove si possono vedere lavori di arte africana, fotografie, disegni fatti da bambini *etc*. Tra i temi principali c'è l'interesse per il sogno e la dimensione allucinatoria. La maggior parte degli artisti sono autodidatti e rifiutano il concetto di accademia. L'evento principale è la mostra *Dada Vorfrühling*, chiusa per oscenità ma che permette a Ernst di farsi conoscere e di poter partecipare al Dada Messe di Berlino. Nel 1920, come a Berlino, Dada si spegne.

L'ultima anima di Dada in Germania è Hannover. Qui Schwitters, non accettato dal gruppo di Berlino, inventa il termine "Merz". Afferma Schwitters: «I quadri di pittura Merz sono opere astratte. La parola Merz significa, nella sua

essenza, l'assemblamento di tutti i materiali possibili e immaginabili per scopi artistici, e in senso tecnico l'uguale valorizzazione di principio dei singoli materiali». La parola proviene da un ritaglio di giornale, *Kommerz-und privat-banl*, ma rappresenta chiaramente anche una critica anticapitalistica, in quanto Merz deriva dalla parola *Kommerz*, che significa 'commercio'. Addirittura si arriva all'idea di una "merzizzazione" di Berlino, ovvero di uno stravolgimento dell'architettura cittadina, da riempire poi di luci e colori. L'unico evento dada ad Hannover è la serata Dada Revon (dall'ultima parte del nome Han-nover, letta al contrario).

La figura di Van Doesburg, il quale si crea un alter ego per riuscire a gestire sia la sua rivista neoplastica «De Stijl» sia l'attività dadaista, è anch'essa fondamentale; egli è infatti co-direttore dell'importantissima rivista «Mécano».

Ultima, ma non per importanza, la città di Parigi. Il Dada parigino non è stato molto preso in considerazione in ambito storico-artistico sia per il suo stretto rapporto con la corrente successiva, ovvero il Surrealismo, con il quale, alla fine, per un periodo si mescola e confonde, sia perché si manifesta più dal punto di vista letterario che nelle arti visive. A parte il *Salon Dada* del 1921, di importante per il Dada francese ricordiamo le serate, le quali mescolano la teatralità del cabaret zurighese e la provocazione futurista con la più tradizionale declamazione di poesie. Tre sono gli artisti principali del Dada parigino: Breton, Tzara e Picabia, simili e diversi allo stesso tempo. Breton, il quale, insieme con altri giovani poeti, frequenta Apollinaire, ha frequenti contatti con Picabia ed è grazie a lui che Tzara introduce le sue poesie sulle riviste francesi. Breton, con Aragon e Soupault, dirige, dal 1919, la rivista «Littérature», che già dal nome risulta più "seria", meno stravagante, rispetto alle altre. È a Parigi che il Dada si trasforma, si evolve e diventa poi, a tutti gli effetti, Surrealismo.

Come si evince da quanto detto finora, il mezzo di espressione principale di Dada sono le riviste. La parola "Dada" compare per la prima volta in un numero unico

intitolato *Cabaret Voltaire*, una raccolta letteraria e artistica uscita nel maggio 1916, per mano di Tzara, Arp, Ball, Janco, Huelsenbeck e altri esponenti importanti dell'avanguardia internazionale, tra cui figurano nomi celebri come Apollinaire, Kandinsky, Marinetti, Cangiullo, Modigliani e Picasso.

Il concetto di individualismo non va a genio agli artisti dada: infatti, su idea di Ball, partecipano alla raccolta vari redattori, i quali si alternano. Non esistono capi o direttori, tutto si fa e si decide insieme: c'è unità, coesione, lavoro di gruppo. Scrive Ball nell'introduzione al fascicolo:

Oggi con l'aiuto dei nostri amici di Francia, d'Italia, e di Russia, pubblichiamo questo quadernetto. Deve precisare l'attività di questo cabaret il cui compito è di ricordare che ci sono, al di là della guerra e delle patrie, degli uomini indipendenti che vivono d'altri ideali. L'intenzione degli artisti qui riuniti è di pubblicare una rivista internazionale. La rivista uscirà a Zurigo e porterà il nome di DADA dada dada dada dada.

Nel luglio 1917 viene dato alle stampe il primo numero di «Dada», ed è subito un grande successo; la rivista conosce larghissima diffusione. Alla fine del 1917 esce anche il secondo numero; invece, per il terzo bisogna aspettare l'anno seguente. In questo numero Tzara pubblica il *Manifesto del Dadaismo*, sorta di sintesi poetica e intellettuale del movimento.

Il *Manifesto del Dadaismo* è contenuto nell'opera di Tzara *Sette manifesti dada*, insieme con il *Manifesto del signor Antipyrine*, il *Manifesto del Signor Aa l'Anti-filosofo*, il *Dada. Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro* e altri testi. Come nota Sandro Volta, scrittore e giornalista[3], l'importanza di Tzara al tempo di Dada risiede essenzialmente nell'impegno di dislocazione sistematica del linguaggio, inteso come mezzo di trasformazione di ogni attività umana. Per Tzara il linguaggio, ossia l'uso che si fa comunemente delle parole, è lo strumento principale di costrizione degli spiriti: fattore essenziale del macchinismo sociale, è diventato la catena che lega lo schiavo a un mondo di oppressione. Prendendo di mira il

[3] È autore della prefazione alla silloge *Manifesti del Dadaismo*, Torino, Einaudi, 1964.

linguaggio, disarticolandolo e svincolandolo dalla sua logica convenzionale, Tzara si propone di colpire la servitù umana nella sua organizzazione fondamentale. L'uso di parole senza senso e l'accoppiamento di parole senza riferimento fra loro è, dunque, l'arma di disgregazione della società, al servizio della libertà dell'uomo. Parecchi anni più tardi, Tzara spiega così l'ostacolo che il linguaggio ha rappresentato allora alla realizzazione dei suoi propositi: «Se Dada non ha potuto sottrarsi al linguaggio, ha constatato il malessere che causava e gli impedimenti che metteva alla liberazione della poesia».

Ovviamente, l'obiettivo dadaista non è quello di un annientamento definitivo del linguaggio; sono sottintese una riconquista e una purificazione dello stesso. Lo afferma Tzara nel 1947: «È certo che la tabula rasa di cui noi facevamo il principio direttivo della nostra attività non aveva altro valore che in quanto un'altra cosa doveva succederle».

È da tener presente, però, anche un altro aspetto fondamentale per l'influenza che ha avuto sulla poesia contemporanea, quello che Tzara ha così annunciato:

> Denunciamo al più presto un malinteso che pretendeva di classificare la poesia sotto la rubrica dei mezzi d'espressione. La poesia che non si distingue dai romanzi altro che per la sua forma esteriore, la poesia che esprime tanto delle idee quanto dei sentimenti non interessa più nessuno. Io le oppongo la poesia attività dello spirito... È perfettamente ammesso oggi che si può essere poeta senza avere mai scritto un verso, che esiste una qualità di poesia nella strada, in uno spettacolo commerciale, non importa dove; la confusione grande, essa è poetica.

La distinzione fra poesia mezzo di espressione e poesia attività dello spirito che Tzara introduce nel 1931, dopo quindi aver aderito al Surrealismo, è essenziale per spiegare l'essenza di Dada perché è, appunto, colpendo il linguaggio che si nega il valore poetico del mezzo di espressione. Tzara è un poeta che non respinge la poesia nelle sue forme tradizionali, perché altrimenti non si spiegherebbero gli anni che spende nell'appassionato studio di Villon, il poeta francese della seconda metà del Quattrocento, ma la respinge nelle forme decadenti in cui è stata ridotta da

un'interpretazione formalistica che ha falsato la tradizione autentica. Attività dello spirito, la poesia è sempre stata intesa da lui unicamente come liberazione dell'uomo.

Tra le varie, numerosissime, seppur brevi, riviste del panorama dada internazionale, oltre alle già citate, figurano «Action», edita da Fels e altri a Parigi, nata nel 1920, che smette le sue pubblicazioni due anni dopo; «Aesthete», del 1925, creata da Hankel (pseudonimo di vari nomi); «New York», del 1925, di cui esce un solo numero; «Almanach der freien Zeitung», edita da Hugo Ball a Berna nel 1918 in un solo numero; «Der Ararat», una delle più longeve, dato che conta ben ventidue numeri, edita da Goltz a Monaco dal 1918 al 1921; «Aventure» di Crevel (Parigi 1921-1922), che conta, invece, solo tre numeri; «Blindman» (secondo e ultimo numero intitolato «Blind man») di Roche, Wood e Duchamp, stampata a New York nel 1917. Due numeri anche per «Cannibale», rivista di Picabia stampata a Parigi nel 1920; numero unico per «Le Coeur à barbe» di Tristan Tzara (Parigi 1922); «Maintenant», edita tra il 1912 e il 1915, interamente redatta da Cravan a Parigi a suo nome e sotto vari pseudonimi: ne escono cinque numeri. Ancora: «Merz», edita da Schwitters ad Hannover tra il 1923 e il 1932, di cui escono ben ventuno numeri (benché i fascicoli 10, 22 e 23 non siano mai stati pubblicati); il numero unico «Projecteur» di Arnauld, stampato a Parigi nel 1920; «Proverbe», edita da Eluard a Parigi tra il 1920 e il 1921 (ne escono sei numeri) e «Ronwrong», edita da Duchamp, Roché e Wood a New York, in un solo numero nel luglio 1917.

Di riviste dada ne escono moltissime altre. Come si evince da tali periodici, proprio come il Futurismo anche Dada opera una rivoluzione nello stile e nella sintassi, una "rivoluzione della parola scritta".

Prendiamo, ad esempio, la ricetta di Tzara per elaborare una poesia dada:

Prendete un giornale.
Prendete le forbici.
Scegliete nel giornale un articolo della lunghezza che desiderate per la vostra poesia.
Ritagliate l'articolo.

Ritagliate, poi, accuratamente, ognuna delle parole che compongono l'articolo e mettetele in un sacco.
Agitate delicatamente.
Tirate poi fuori un ritaglio dopo l'altro disponendoli nell'ordine in cui sono usciti dal sacco.
Copiate scrupolosamente.
La poesia vi somiglierà.
Ed eccovi divenuto uno scrittore infinitamente originale e di squisita sensibilità, benché incompresa dal volgo.

Questa tecnica per stendere una poesia dadaista segue la legge del caso, come d'altronde fanno i collage di Arp: «*Intuition led me to revere the law of chance as the highest and deepest of laws, the law that rises from the fundament*» ('L'intuizione mi ha portato a riverire la legge del caso come la più alta e la più profonda delle leggi, la legge che si innalza dalle fondamenta'), dichiara infatti.

Alla base della scrittura dadaista si ha una rivoluzione della sintassi e del linguaggio: «sminuzzare il testo, dare ad ogni elemento la sua integrità, la sua autonomia»[4]. Viene meno la validità e la solidità del linguaggio comune, del linguaggio giornalistico, quello accessibile alle masse, fatto di una sintassi semplice e lineare, di una grammatica che segue la logica del soggetto-verbo-complemento. Troviamo le parole libere, confuse se vogliamo, nello spazio di un sacchetto, prese dalla mano dell'artista, scelte inconsciamente, anzi non-scelte, prese senza un criterio definito, in altre parole a caso.

Inevitabile che ciò rimandi al Futurismo: come già osservato, tra i vari riconoscimenti da attribuire doverosamente a Marinetti e ai futuristi c'è indubbiamente quello di aver scosso profondamente le basi della comunicazione. Con la rivoluzione grafica dei testi paroliberi, appartenenti a uno stile letterario in cui le parole che compongono il testo non hanno alcun legame sintattico-grammaticale fra loro e non sono organizzate in frasi e periodi, viene abolita la punteggiatura e vengono aboliti anche gli accenti e gli apostrofi e queste sono tutte caratteristiche riscontrabili anche nei dadaisti (si veda in proposito il testo *Dada Paesaggio* di Evola nel terzo numero di «Bleu»). Il Futurismo si rende autore di un primo insostituibile

[4] T. TZARA, *Nota sulla poesia*, in «Dada», nn. 4-5, maggio 1919.

passo avanti nel lungo cammino di svecchiamento della grafica italiana del Novecento. Le avanguardie danno un notevole impulso a questo tipo di pubblicazione. Il Futurismo anticipa il Dadaismo in tante cose; come Marinetti con le Edizioni di Poesia, anche Dada crea le Edizioni Dada, ma il futurismo anticipa sicuramente Dada anche nella sperimentazione linguistica, ad esempio con gli assemblage ludici di Balla, le già nominate *Tavole Parolibere* di Cangiullo, l'onomalingua di Depero, l'astrazione di Prampolini e la sperimentazione tipografica di Marinetti. Prampolini, infatti, dopo il primo numero della rivista «Dada», accusa Tzara di plagio nei confronti dei futuristi.

Forse, la spiegazione più esaustiva è quella di Richter, intellettuale dadaista, il quale in *Dada: Arte e Antiarte*[5] sostiene che:

> Noi eravamo convinti come tutti i neonati che il mondo cominciasse con noi, e in effetti avevamo invece inghiottito il Futurismo con tutte le sue radici che però nel corso della digestione avevamo risputato completamente. Lo slancio giovanile, l'attacco diretto e aggressivo della pubblica opinione, il gusto della provocazione, erano pure tutti prodotti del Futurismo, come erano le forme letterarie nelle quali si rispecchiava: il manifesto e la sua struttura visiva. Già alcuni anni prima troviamo nel Futurismo l'impiego arbitrario della tipografia: il compositore si muove sui fogli da stampa verticalmente, orizzontalmente, diagonalmente, mescola tutti i caratteri e aggiunge a capriccio ornamenti e disegni dalla cassetta dei caratteri.

Caratteristiche che, infatti, riscontriamo perfettamente in «Bleu», dove abbiamo una mescolanza di vari caratteri, l'uso frequente del grassetto e l'alternanza di testo e disegni: «Ma è circa a questo punto che cessa l'influsso del Futurismo. Movimento, dinamica, vivere pericolosamente, simultaneità, ebbero sì un ruolo importante nel Dada, ma mai al punto di divenire programma. Qui sta la differenza fondamentale: il Futurismo aveva un programma. Questo programma dette il via a opere che miravano alla sua realizzazione. Il Dada non solo non ebbe alcun programma, ma fu in tutto e per tutto antiprogrammatico. Questa assoluta mancanza di premesse costituiva una novità nella storia dell'arte».

[5] Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1974.

C'è da dire che il Dadaismo di Tzara è nichilista, non promuove l'attivismo e lo slancio vitale tanto cari ai futuristi, e in più rifiuta totalmente valori e morale: in quel determinato periodo storico, in Italia non è facile accettare tutto ciò. Tutti, compresi i futuristi, tengono fin dal principio a tenere separati i due movimenti, distinguendo anche i due "capi" Marinetti e Tzara. I futuristi sottolineano la solidità e la serietà del loro movimento rispetto al secondo, infastiditi peraltro dall'atteggiamento di Tzara, il quale si pone come unico e solo fondatore del movimento Dada, negando i debiti ideologici e artistici contratti con i futuristi italiani e minimizzando anche sui contatti e gli scambi di lettere che ha avuto con gli italiani nel periodo Dada zurighese, che sappiamo invece essere tanti e importanti.

Tzara non vuole ammettere il contributo fondamentale degli italiani alla nascita del movimento Dada. La stessa tipologia enunciativa del manifesto è futurista. Il manifesto, presupponendo una gran massa di ascoltatori, intende funzionare da mezzo di propaganda per le strade, reso ancora più efficace da un linguaggio sintetico, aggressivo e di immediata presa sul pubblico. Come già ricordato, tra il 1909 e il 1916 il movimento futurista rende pubblici oltre cinquanta manifesti. Tzara, che dai futuristi prende anche il veicolo di espressione del manifesto, resosi conto del clima di astio che si è venuto a creare in Italia, tra l'indifferenza e il silenzio della stampa italiana, che vuole «bloccare l'invasione del microbo dada»[6], abbandona l'Italia, che non vede più come terra fertile, e va in Francia, a Parigi. D'altronde, come nota Richter: «Dada non era una necessità nella patria del Futurismo»; eppure, è da rilevare che l'adesione di giovani italiani al movimento dada scaturisce proprio dalla volontà di distacco e di superamento del Futurismo.

Anche in America, come in Italia, Tzara viene ostacolato da chi, come i giornalisti del «Chicago Tribune», sostiene che Dada sia nato in America, ben prima della data fissata da Tzara, e che a quest'ultimo si debba solo il nome dato al movimento: «*Not everybody knows that America was the birthplace of Dadaism*».

[6] T. TZARA, «Dadaphone», n. 7, marzo 1920.

La rivista americana «291», il già nominato periodico di arte e letteratura aperto all'avanguardia e alla sperimentazione, viene considerata a tutti gli effetti una "rivista proto-dadaista". È qui che ritroviamo le figure meccanicistiche di Picabia di cui parlavamo prima, riferendoci allo stile dei numerosi disegni presenti in «Bleu». Nel suo unico anno di vita viene pubblicata in fogli dal formato grande, e all'epoca è un vero e proprio fallimento: pochissime le copie vendute, tanto che Stieglitz alla fine vende tutto il backstock a uno straccivendolo per 5 dollari e 98[7]. Oggi è dispersa tra una decina di biblioteche e archivi di mezzo mondo.

A questa seguirà poi, nel 1917, «391», fondata in Spagna ad opera di Picabia. Di contenuto prevalentemente letterario e dal tono fortemente aggressivo, riprende, possiamo dire, lo stile e la verve di Apollinaire. È qui che compaiono i primi contributi di Man Ray e Duchamp: infatti, dalla Spagna viene, poi, pubblicata a New York; un numero, l'ottavo, esce a Zurigo, e poi viene stampata a Parigi, fino all'ultimo numero, che risale al 1924. Ne parla Picabia in questi termini: «Ogni pagina deve esplodere, sia attraverso la serietà, la profondità, la turbolenza, la nausea, il nuovo, l'eterno, annientare senza senso, l'entusiasmo per i principi, sia nel modo in cui viene stampata. L'arte deve essere antiestetica all'estremo, inutile e impossibile da giustificare».

Anche il movimento De Stijl (Lo Stile), come dicevamo nato nel 1917 con l'omonima rivista, da Von Doesburg e Mondrian, propone una rivoluzione del linguaggio che, libero da ogni vincolo contenutistico e comune a tutte le arti, si risolve in un equilibrio puramente visivo, capace di esercitare un'influenza positiva sulla vita sociale. Abbiamo anche qui un superamento del classicismo. Il manifesto *La Letteratura*, estratto dalla rivista e tradotto per «Bleu» da Cantarelli, è pubblicato nel secondo numero del periodico italiano. Anche qui è chiara la volontà di creare un nuovo linguaggio, rivoluzionando stile e grammatica[8].

---

[7] Cfr. il sito: www.dada-companion.com.

[8] Per approfondire: M. DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli Editore, 2010; *Edizioni Elettriche, La rivoluzione editoriale e tipografica, del Futurismo*, Roma, Edizioni De Luca, 1995; I. SCHIAFFINI, *Arte Contemporanea: metafisica, dada, surrealismo*, Roma, Carocci Editore, 2014; D. PALAZZOLI, *Bleu*, in «Marcatrè», nn. 15-16-17, 1965; M. RAGOZZINO, *Dada*, Firenze-Milano, Giunti

Interviste

Come è stato ricordato, il 2016 è l'anno del centenario Dada. Riportiamo delle brevi interviste rilasciateci da tre esperti di arte contemporanea, che ringraziamo per la loro disponibilità e la loro gentilezza[9]. Si tratta del professor Dario Evola, docente di Estetica all'Accademia di Belle Arti di Roma; del professor Claudio Zambianchi, docente di Storia dell'arte contemporanea alla "Sapienza Università di Roma", e del professor Alberto Manodori Sagredo, insegnante di Storia dell'Arte alle scuole medie superiori e di Storia e Tecnica della Fotografia all'Università degli studi di Roma Tor Vergata, nonché consulente per l'ideazione e la cura scientifica di mostre e cataloghi della Direzione Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Dada o Dadaismo? In vari testi didattici, riviste d'arte, manuali etc.*, questo movimento viene nominato a volte semplicemente come il Dada, altre volte come Dadaismo. Secondo le intenzioni e le idee di Tzara e degli altri suoi promotori, Dada si chiama così proprio in quanto, essendo un movimento di rottura con il passato, rifugge da tutti gli "ismi" che hanno caratterizzato le correnti artistico-letterarie precedenti. È, quindi, un errore, seppure molto diffuso, chiamarlo Dadaismo, oppure, data proprio la sua grande diffusione, si può considerare ormai accettabile anche questa seconda variante?*

Evola: Dada non è un movimento artistico né letterario né teatrale. Bisogna sottrarre Dada dalle storie dell'arte, della letteratura e del teatro. È antistorico, vive nel presente, vince sul proprio tempo e sul contemporaneo proprio perché si pone fuori dalla storia e dalla "razionalità" astratta della cultura occidentale, assumendo il caso come possibile. Con Nietzsche si pone verso il possibile per affermare la vita.

Editore, 2001.

[9] L'occasione dell'incontro con i tre esperti è stata la stesura della tesi di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" dal titolo *Le forme della scrittura nel periodo delle avanguardie artistiche del Novecento* cui si è fatto cenno nella nota 1.

Pertanto, l'uso di un ennesimo "ismo" nel caso di Dada risulta improprio perché lo omologherebbe alle molteplici correnti del Novecento.

Manodori Sagredo: Cosa direbbe Tzara se si aprisse un'analisi disquisitoria sulla necessità intellettuale e formale di distinguere e scegliere tra Dada e Dadaismo? Comunque, è da rispettare la scelta originale degli artisti inventori e fondatori, comprendendo che chi adopera gli "ismi" lo fa per una necessità di ordine storico-catalografico e catalogico.

Zambianchi: è una questione nominalistica; il linguaggio non riflette delle essenze o delle verità assolute. Dada è sicuramente meglio; tuttavia, non arriverei a considerarlo un errore chiamarlo Dadaismo. Dada è più aderente alle intenzioni, è come lo chiamavano loro; Dadaismo sembra più un fatto quasi accademico per farlo assomigliare agli altri "ismi", ma in fondo anche Arte Astratta è Arte Astratta, meglio di Astrattismo, ma non costituisce un errore. Il rischio, nel considerarlo un errore, è di dare troppa importanza alle etichette.

Lo scorso febbraio si sono festeggiati i cento anni dalla nascita del movimento Dada. Qual è il suo pensiero al riguardo? Qual è stato, secondo lei, guardando all'evoluzione dell'arte in questi cento anni, l'apporto originale che Dada ha dato all'arte? E questo apporto si è mantenuto e/o evoluto nel tempo?

Evola: Non a caso il centenario è passato sotto silenzio, se si escludono un paio di mostre d'obbligo in Svizzera e l'unica manifestazione a Roma presso l'Accademia di Belle Arti, proprio lo stesso giorno dell'anniversario, promossa da Vitaldo Conte con Giovanni Sessa, Gianfranco De Turris e dal sottoscritto in occasione della pubblicazione del fascicolo monografico della rivista «Biblioteca», di via Senato. Dada ha reso idiota il sistema dell'arte. Dada smaschera l'ipocrisia dell'arte contemporanea, anzi di quella attuale, che non riesce neanche a diventare contemporanea; smaschera il sistema degli agenti della comunicazione pubblicitaria, sottraendo la funzione artistica alla maschera della comunicazione. Oggi l'arte attuale, quella che circola nelle istituzioni pubbliche e private, è un prodotto della

comunicazione come tanti, ma paradossalmente non ha più una "forma", nel senso novecentesco del termine. L'arte oggi è solo un "gas", un'atmosfera. Nel caso dei grandi elenchi pubblicitari, si sostanzia nella mobilitazione di sciami; del resto, è omologazione di "attitudini", processo di "artializzazione", senza arte. Persino il mercato si è sottratto all'arte. L'economia dell'arte attuale è molto simile all'economia finanziaria, così piena di "titoli tossici" e di *brokers* sotto forma di "*curators*". Dada pratica l'iperbole, smascherando la falsità del presente e degli alibi culturali.

Manodori Sagredo: è stato scritto più che abbastanza sugli effetti del Dada, sulle arti e sull'uso che di queste la cultura occidentale ha fatto nel corso del tempo. Era ora che ci si rendesse conto che i linguaggi popolari, di immediato, facile e/o superficiale riconoscimento ed eventuale conseguente comprensione hanno esaurito il loro compito sociale e che l'artista ha dichiarato il proprio diritto a una sua assoluta indipendenza.

Zambianchi: Dada ha capitalizzato su un'idea che è stata dei cubisti e in parte dei futuristi, quella del frammento e quella del montaggio del frammento, e quindi ha colto e interpretato forse più di ogni altro movimento di quegli anni l'idea di una possibilità di fare arte col frammento. Il frammento dada è un frammento che, a differenza di quello cubista o futurista, mantiene l'alterità rispetto all'arte; è spesso un frammento di scarto, è spesso un frammento che sta in tensione piuttosto che in un rapporto di armonia, diversamente da quanto accade nei cubisti e spesso nei futuristi, con il resto dell'insieme in cui sta. Nasconde un pensiero negativo nei confronti della realtà, l'impossibilità di ricomporre il mondo, un mondo, quello della Prima guerra mondiale, sottoposto a un siffatto disastro, e l'impossibilità di ricomporre la sensatezza di esso, un'idea che sta molto a cuore a Dada. Essendo l'arte del Novecento in gran parte arte di montaggio di frammenti, Dada è fondamentale nel definire in una maniera più larga e più storicamente complessa l'idea del frammento e ciò si estende, poi, nel resto del Novecento con grandissima forza. Anche nella tipografia questa dimensione frammentaria di Dada è molto importante. La

neoavanguardia, poi, questo lo rilegge: non parlo solo del Neo Dada americano, ma proprio di tutto, come del Nuovo Realismo francese o anche di Mimmo Rotella nei manifesti.

Le differenze principali tra Neo Dada e Dada. Il Neo Dada non è stato prolifico nel campo della produzione scritta; si può, però, collegare alla corrente letteraria francese del Nouveau Roman *di Robbe Grillet?*

Zambianchi: Tutto quello che è "neo" presuppone una rilettura orientata di quello che viene prima, non è un riprendere tal quale un'avanguardia; la rileggono e la reinterpretano. Il Neo Dada e più in generale il Nuovo Realismo francese riprendono in origine l'idea della confusione fra l'arte e la vita, una confusione che si sbriciola e si manifesta in queste forme artistiche tra la metà degli anni '50 e la fine degli anni '60. Per quanto riguarda il *Nouveau Roman*, direi senz'altro di sì.

La figura di Julius Evola. Tutto ciò che reputa importante sapere su di lui per chi si affaccia allo studio della storia dell'arte.

Evola: Su Evola si è detto e scritto di tutto. Quel che si può sintetizzare è una visione non conformista della vita, una profonda conoscenza e un'assidua pratica nel pensiero, una figura di intellettuale non provinciale. Basti pensare ai suoi rapporti con Tzara, Guenon *etc*. Fra i passaggi più interessanti della sua prassi intellettuale è da rilevare l'elemento performativo, insieme con l'atteggiamento dandy.

Dada in Italia. Perché, nonostante gli sforzi di numerose personalità, tra cui Julius Evola, il Dada non è riuscito ad avere qui lo stesso successo che ha avuto all'estero?

Manodori Sagredo: La libertà degli altri genera sospetti, equivoci e paure. È meglio distrarsi altrove.

Zambianchi: Perché, d'accordo che il fascismo ha avuto un atteggiamento riguardo all'arte moderna diverso da quello che ha avuto il nazismo, però, mentre

poteva essere più facile per il fascismo metabolizzare forme di arte basate sull'astratto, è realmente impossibile che accettasse appieno quelle basate sull'inconscio. Ma è una cosa che possiamo notare anche dopo: la storia dell'arte italiana del Novecento ha vissuto difficoltà nel rapporto con Dada e con il Surrealismo; pensiamo a Burri, che poteva essere letto in una chiave neodadaista ed è stato, invece, letto in una chiave esistenziale.

La rivista «Bleu», il primo vero tentativo di diffusione di Dada in Italia. Cosa ne pensa della rivista, del suo contenuto e della particolare forma tipografica in cui viene stampata?

Manodori Sagredo: «Bleu» è ora un segno storicizzato di partecipazione italiana al Dada.

Zambianchi: è un tentativo di mettersi in rapporto oggettivo con Dada.

Dada è stato uno dei movimenti artistico-letterari che ha visto la pubblicazione di più riviste in assoluto. Cosa ne pensa delle altre riviste? Quali sono, secondo lei, le più valide e perché?

Manodori Sagredo: Ogni rivista nasce con uno scopo, cui col tempo viene meno, per esaurimento delle spinte iniziali o per loro naturale o contingente trasformazione. Le riviste dada non vengono meno a questo imprinting culturale. Esse sono i momenti di un percorso che non scrive la parola "fine" se non quando le sue forze si spengono o si dirigono altrove. Niente classifiche, perciò, ma ad ognuna la sua parte di e nella storia.

Il difficile rapporto con i futuristi. Quanto c'è di vero nelle accuse che i futuristi hanno mosso a Dada, di aver rubato loro idee e innovazioni?

Manodori Sagredo: Tra Futurismo e Dada la differenza, la distinzione, la separazione nell'"ismo" e nelle dichiarazioni ideologico-politiche è fortemente divergente, se non opposta, fin dall'inizio.

Zambianchi: Premettendo che nell'arte non si ruba, non ci sono stati plagi diretti. Non sono delle cose che si possono copiare, sono delle pratiche che vengono riprese. Poi, sappiamo che «Noi», la rivista di Prampolini, ospita interventi Dada. C'è Julius Evola che è vicino al Dada: qualche rapporto c'è.

Per quanto riguarda la rivoluzione tipografica, possiamo dire che è un vento che percorre l'avanguardia. La rivendicazione di essere proprietari di certe cose è inutile, anche perché i futuristi tenevano d'occhio il collage cubista, e da lì hanno ripreso molte cose, anche nel piano dell'impaginazione tipografica cubista, stante l'uso delle lettere fatte con gli stencil. Il plagio vero sono altre cose. L'arte è fatta perché le idee circolino, soprattutto queste forme di arte che diffondono delle pratiche nuove più che degli stili nuovi.

Dada e la "rivoluzione della parola scritta". La poesia dada, come sappiamo, "segue la legge del caso". Cosa ne pensa di questa modalità di scrittura?

Manodori Sagredo: Per una parte dell'umanità niente accade per caso; l'altra parte è esigua. Perché la poesia non dovrebbe partecipare a tanta convinzione?

Il personaggio dada che predilige e perché.

Manodori Sagredo: Per la parte minore che ha svolto nell'ottica dada, ma per il fatto che ha usato la "*photografia*", Man Ray e i suoi rayogrammi.

Nel 1975, a Mantova, un gruppo di giovani appartenenti al circolo anarchico Gaetano Bresci ha deciso di mettere in stampa il numero unico «BLEU», rivista di sei pagine di cui sono state tirate in totale mille copie. Uno dei suoi redattori, in un'intervista, ricorda come l'idea fosse nata dal contatto con l'ambiente studentesco incandescente di quegli anni. La decisione di intitolare questa rivista «BLEU» nasce in loro dalla necessità di riallacciarsi alle tradizioni rivoluzionarie della loro città. Cosa ne pensa di questa iniziativa e, più in generale, essendo lei professore, quindi a

contatto con gli studenti, quanto secondo lei è vivo l'interesse dei giovani di oggi per i movimenti di avanguardia?

Evola: Non ero al corrente dell'iniziativa simpatica del gruppo Gaetano Bresci di Mantova... una vera azione dada!

Manodori Sagredo: In molti giovani lo spirito critico è motore di rinnovamento ed è impegnativo quanto necessario che anche i professori e gli adulti lo comprendano e lo accettino. L'arte si offre, allora, come la prima, internazionale forma di linguaggio per suscitare le coscienze. Le prime a rispondere sono quelle giovanili, che non subiscono il fascino incantatore degli *idola fori* e degli *idola tribuni*.

Zambianchi: Che da parte del movimento degli anni '70 (in realtà, più verso il '77) ci sia un interesse nei confronti di Dada è innegabile. Questo probabilmente per gli aspetti liberatori legati a questo cortocircuito che c'è tra arte e comportamento. L'episodio di «BLEU» è semplicemente precoce.

Per quanto riguarda la seconda parte della domanda, è un'idea tenera e romantica quella che hanno i giovani di una possibile confusione tra arte e vita, e continua ad avere appello tra i giovani: i giovani sono fatti così. Ci può essere un interesse generale per delle forme d'arte che insistano su questa possibile congiuntura: poi, che gli studenti di Lettere siano attratti da queste forme d'arte direi di sì: senz'altro stanno loro simpatiche.

Martina Neri

Giornalismo nel XXI secolo: i commenti dei lettori online

Introduzione

Con l'aumento e la diffusione dei testi digitali, gli studiosi hanno sentito il bisogno di provare a classificare e collocare la CMC[1], *computer mediated communication*[2], all'interno della classica dicotomia tra scritto e parlato[3]. Questa nuova tipologia di comunicazione ha messo in crisi la tradizionale classificazione[4] perché, pur avendo una veste grafica, per molti aspetti risponde alle caratteristiche strutturali tipiche del parlato[5].

La capacità della CMC nel suo complesso di indebolire le dimensioni spazio-temporali, riducendo la distanza tra gli scriventi, non solo fisica, ma spesso anche sociale e psicologica, crea un effetto inedito nella scrittura, ovvero la parvenza di compresenza tra gli interlocutori[6]: è proprio questo effetto che dà alla comunicazione

---

[1] Il contributo è un estratto della tesi di Laurea Magistrale in "Editoria e scrittura" discussa nella sessione autunnale dell'anno accademico 2015/2016 presso l'Università "La Sapienza": relatrice la prof.ssa Maria Panetta e correlatrice la prof.ssa Marianna Pozza. Una delle prime definizioni di CMC è stata data da S. C. HERRING, *Computer-Mediated Communication. Linguistic, Social and Cross-Cultural Perspectives*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1996, p. 1: «*Communication that takes place between human beings via the instrumentality of computers*». Si sono sviluppati diversi approcci allo studio della CMC. Per l'approccio linguistico si veda N. S. BARON, *Letters by phone and speech by other means: the linguistics of Email*, in «Language and Communication», 18, 1998, pp. 133-70 e N. S. BARON, *Alphabet to Email. How Written English Evolved and Where It's Heading*, London-New York, Routledge, 2000; per l'approccio logico-etnografico S. TURKLE, *The Second Self: Computers and the Human Spirit*, New York, Simon and Schuster, 1984 e S. TURKLE, *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1996; per l'approccio culturale e per l'aspetto psicologico S. C. HERRING, *Computer-Mediated Communication. Linguistic, Social and Cross-Cultural Perspectives*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1996.

[2] M. PRADA *L'italiano in rete. Usi e generi della comunicazione mediata tecnicamente*, Milano, Franco Angeli, 2015, p. 15: «È evidente che tutta la comunicazione che non avvenga in presenza è mediata tecnicamente; qui tuttavia ci si riferisce alle tecniche che non sono ancora diventate completamente trasparenti per l'utente […], vale a dire, appunto, a quelle digitali e telematiche».

[3] P. KOCH, W. OESTERREICHER, *Gesprochene Sprache in Der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*, Berlin, De Gruyter, 2011, pp. 5-16.

[4] G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 56.

[5] P. KOCH, W. OESTERREICHER, *Gesprochene Sprache in Der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*, op. cit., p. 135.

[6] G. COSENZA, *I messaggi SMS*, in *Sul dialogo: contesti e forme di interazione verbale*, a cura di C. Bazzanella, Milano, Guerini Studio, 2002, pp. 196-97.

elettronica un orientamento dialogico[7] che l'avvicina all'oralità. Ciò nonostante, non si tratta di semplice parlato. Infatti, *in primis* è priva di fonicità e poi, oltre a richiedere competenze ulteriori rispetto al semplice parlato, come leggere, scrivere e saper usare l'interfaccia elettronica, rimanda a un contesto culturale tipicamente scritto. Non è nemmeno una declinazione delle tradizionali forme di scrittura, proprio per una forte presenza della dialogicità[8]. Le caratteristiche peculiari della CMC le danno quindi una struttura fortemente interazionale[9] che la differenzia dalla scrittura tradizionale: le si può dare la definizione, coniata dalla professoressa Fiorentino, di scrittura conversazionale[10].

Lo scopo del mio lavoro è analizzare l'*e*-taliano, ovvero l'italiano usato nella CMC, utilizzato nei commenti agli articoli di giornali sulle testate online, e vedere come la digitalizzazione abbia influito dal punto di vista linguistico e dal punto di vista relazionale nella stesura di questi commenti.

Ho preso in esame i commenti a quattro articoli riguardanti lo stesso fatto, ovvero l'approvazione in Senato del decreto di legge Cirinnà sulle unioni civili, di quattro diverse testate nazionali: «La Repubblica», «Il Corriere della Sera», «Il Fatto Quotidiano» e «Il Sole 24 Ore». Visto l'alto numero di commenti agli articoli delle prime tre testate, ho preso in considerazione, come campione, gli ultimi duecento commenti, i primi in ordine di comparsa, di ogni articolo.

La scelta è ricaduta su queste quattro testate per l'alto numero di lettori che hanno, per la diffusione estesa a tutto il territorio nazionale in modo abbastanza

---

[7] J. YATES, *Oral and written linguistic aspects of computer conferencing*, in *Computer-mediated communication. Linguistic, social, and cross-cultural perspectives pragmatics Computer-mediated communication*, a cura di S. C Herring, Amsterdam, J. Benjamins, 1996.

[8] A. BARACCO, *La comunicazione mediata dal computer*, in *Sul dialogo: contesti e forme di interazione verbale*, a cura di C. Bazzanella, op. cit., p. 256.

[9] Si veda E. PISTOLESI *Il parlar spedito: l'italiano di chat, e-mail e SMS*, Padova, Esedra, 2004, p. 19: «Anche lo scambio è differito, ciò che conta è la disposizione degli scriventi, il modo in cui simbolizzano la distanza: nel caso degli SMS, le singole unità conversazionali […] si possono pensare come il frammento di una conversazione continua. Ogni volta che entrano in contatto gli attori possono avere l'impressione di proseguire un dialogo interrotto sì materialmente ma non psicologicamente».

[10] A questo proposito si veda G. FIORENTINO, *La testualità digitale oggi: dalle scritture on-line alla web usability*, in *Scrittura e nuovi media: dalle conversazioni in rete alla web usability*, a cura di F. Orletti, Roma, Carocci, 2004, pp. 98-102: «Il carattere intrinsecamente interazionale e dialogico della comunicazione attraverso la posta elettronica fa individuare così una nuova varietà diamesica dotata di peculiarità testuali e strutturali a cui si può applicare la definizione di "scrittura conversazionale"».

equilibrato e per la buona architettura dei loro siti web, che permette una chiara e abbastanza intuitiva organizzazione dei commenti dei lettori.

Analisi linguistica

Nell'analisi linguistica dei commenti alle testate online mi sono concentrata su fenomeni che evidenziassero le caratteristiche tipiche della CMC come categoria a sé stante all'interno dell'asse scritto-parlato. Ho focalizzato la mia attenzione su alcuni aspetti in particolare: grafia, lessico e fenomeni testuali particolari.

Per quanto riguarda la grafia, possiamo dividere i fenomeni in due grandi categorie: gli espedienti grafici usati dagli utenti per rendere, nello scritto, fenomeni tipici del parlato; e gli espedienti, invece, prettamente grafici.

Spesso gli utenti sentono il bisogno di riprodurre nei loro scritti digitali tratti tipici dell'interazione FtF, *face to face*, come il tono della voce, le pause riflessive o l'espressione del volto, con l'unico mezzo a loro disposizione, ovvero la tastiera.

Nei commenti da me analizzati vi è un uso ipertrofico dei puntini di sospensione (che di norma vengono usati a tre a tre e servono a indicare una sospensione del discorso, o tra parentesi quadre l'omissione di una parte di una citazione), che vanno a svolgere le funzioni più svariate[11]. Uno degli usi più interessanti, che si ricollega alla particolare posizione della CMC sull'asse scritto-parlato, è quello di segnalare graficamente una pausa che faremmo nel parlato per prendere fiato e formulare nella nostra testa il procedere del nostro discorso.

«La Repubblica» 41:
freeman68
Accertata ancora una volta l'inaffidabilità' e inutilità' dei grulli, e' il delirio dei "benaltristi" ...si' pero'...si

[11] Calzante, a mio parere, è la riflessione di Giacomo Leopardi nello *Zibaldone* a proposito dell'uso selvaggio dei segni di interpunzione, riportata da B. MORTARA GARAVELLI, *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 131: «Più che i contributi dei trattatisti interessano la storia della punteggiatura le riflessioni e gli usi di grandi scrittori quali furono Leopardi e Manzoni. Leopardi, nello *Zibaldone*, critica duramente l'abitudine di infarcire di segni le scritture: "Che è questo ingombro di lineette, di puntini, di spazietti, di punti ammirativi doppi e tripli, che so io? Sto a vedere che torna alla moda la scrittura geroglifica, e i sentimenti e le idee non si vogliono più scrivere ma rappresentare, e non sapendo significare le cose colle parole, le vorremo dipingere e significare con segni"».

doveva..legge monca...e via blaterando.

Spesso, inoltre, il numero normale di puntini viene disatteso e viene usato come espediente grafico per segnalare la lunghezza della pausa pensata dall'utente che scrive:

«Il Sole 24 Ore» 10:
gian18
Renzi--Verdini: accoppiata vincente..... che squallore!

Interessante è invece notare lo scarso uso di un elemento ritenuto tipico della CMC, ovvero le *emoticons*[12]. Il loro ruolo è quello di sopperire alla mancanza della componente non verbale, uno dei cardini della comunicazione FtF, ma assente in quella scritta, aiutando l'utente a esprimere il proprio stato d'animo o il tono che vuole dare alla conversazione.

Nel *corpus* di commenti da me preso in considerazione l'uso delle *emoticons* è piuttosto contenuto, probabilmente a causa della serietà dell'argomento in questione. Nei pochi casi riscontrati sono state usate per smorzare un commento che si sarebbe potuto percepire come ostile[13], o per rappresentare l'espressione dell'utente al momento della composizione del commento oppure lo stato d'animo dell'utente rispetto al commento cui sta rispondendo.

«Il Fatto Quotidiano» 117:
ZiaBettina
Fatti la domanda e datti la risposta... :)
Innanzitutto se leggi Avvenire leggi le opinioni della CEI... che ovviamente sa e sapeva benissimo

[12] Un approfondimento interessante si può trovare in M. DI PASQUA, *Emoticodex: la retorica delle emoticon*, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2009, p. 72: «le emoticons […] non sono altro che una risposta dell'uomo alla necessità antropologica di comunicare, a prescindere da *dove* e *come* questa comunicazione ha luogo, e del tentativo di farlo, tuttavia, in modo veramente *significativo*».

[13] B. SPURGEON (*Con Internet torna il geroglifico*, in «La Repubblica», 4 febbraio 1996) esemplifica perfettamente questo concetto: «L'altro giorno ho ricevuto da un mio amico una lettera che cominciava in questo modo: 'Brutto porco:-)'. Dato che si trattava di posta elettronica, sapevo che non era niente di offensivo. Guardando da un lato i segni di interpunzione (i due punti, la lineetta e la parentesi), ho visto infatti una faccia sorridente che mi diceva che la frase precedente doveva essere interpretata al contrario di quello che sembrava. Il mio corrispondente non mi stava insultando, ma solo dando un'affettuosa pacca sulle spalle».

che la legge in qualche forma sarebbe passata. Il discorso è lungo, non ce la faccio a farlo in due righe, e la premessa è che "la chiesa" - o meglio LA GERARCHIA - non è un blocco unico. C'è Adinolfi e c'è Galatino, per fare solo due nomi... e non vogliono necessariamente le stesse cose.

Un altro espediente creato dagli utenti è quello delle maiuscole enfatiche, usate per rendere immediatamente visibili, anche a un lettore distratto, intere parole o frasi. La maggior parte degli utenti usa questo espediente per mettere in risalto uno o più concetti chiave all'interno del proprio discorso, mentre altri lo adoperano per evidenziare il fatto che stanno citando una frase tratta dall'articolo e per separare quindi graficamente la citazione dal resto del commento, oppure per mettere in risalto il nickname di coloro ai quali si stanno rivolgendo nel rispondere a un commento.

«Il Corriere della Sera» 26:
Enrico Saint Just
I grillini escono dall'aula.....completano degnamente il loro TOTALE HARAKIRI POLITICO.....Mai vista una nullità ed incapacità di fare politica come quella mostrata da m5s in questa vicenda.....INCREDIBILE !.....il comicone ha compiuto ancora una volta DA SOLO il miracolo di mandare allo schianto politico il suo partito !.....

In un caso, nel «Sole 24 Ore», è stata usata una lettera maiuscola all'interno di una singola parola, «petOloso», per sottolinearne ironicamente l'elemento di distinzione da «petaloso», parola notoriamente inventata da Matteo, un bambino di una scuola elementare del ferrarese su cui si sono concentrati i media italiani e non solo negli stessi giorni in cui è avvenuta l'approvazione al senato del ddl Cirinnà.

«Il Sole 24 Ore» 35:
guidomarcoantonio
…
... un maxiementamento "petOloso" ...
...

Per quanto riguarda, invece, i tratti prettamente grafici, gli utenti tendono a usare tecniche che rendono lo scambio di informazioni il più rapido e diretto possibile, proprio a causa della dialogicità intrinseca nella CMC.

La strategia più adoperata, e anche la più celebre, è sicuramente quella delle abbreviazioni, che possono adempiere a diverse esigenze: la rapidità di scrittura, l'espressività o il segnalare l'appartenenza a un gruppo.

Esistono diversi tipi di abbreviazioni[14]. Quelle che ho riscontrato più frequentemente sono le abbreviazioni che prevedono una lettura endofasica come *x* al posto di 'per', ma si ritrovano anche "colte" e accettate anche nella scrittura cartacea come *dx* e *sx* per 'destra' e 'sinistra'; abbreviazioni che avvengono per contrazione consonantica come *cmq* 'comunque' e, più rare, abbreviazioni per troncamento come *cell* per 'cellulare'.

> «Il Corriere della Sera» 28:
> **SEMPREINTER**
> Buondì Jona come sai non sono abbonata e tanto meno lo farò allora ecco qui il fatidico 27 e la " prima entrata" nelle fatidiche 20.ho seguito comunque i commenti x me validi sull'argomento della settimana e considerando come sono andate le cose sono abbastanza "stomacata"..ringrazio te e Vaifro x le vs riflessioni con le quali mi riconosco in toto..x il resto oltre a votare NO al referendum e qui mi aggancio a Vaifro ci sarà modo di "parlarne"..domandona:ma..sei laico o crstiano-cattolico???

A livello lessicale è molto interessante l'uso delle interiezioni, strategia tipica della lingua parlata, specialmente di tipo informale, che lavora in sinergia con tratti soprasegmentali per esprimere le emozioni e i sentimenti del parlante.

Nel *corpus* dei commenti analizzato sono presenti numerosi esempi di interiezioni volte a esprimere il modo di porsi dell'utente rispetto a ciò di cui parla l'articolo o rispetto al commento cui sta rispondendo. Frequentemente si trovano risate, generalmente di scherno, interiezioni usate per esprimere i dubbi degli utenti

[14] Per ulteriori approfondimenti si vedano M. PRADA, *L'italiano in rete. Usi e generi della comunicazione mediata tecnicamente*, Milano, Franco Angeli, 2015, p. 32 e M. TAVOSANIS, *L'italiano del web*, Roma, Carocci, 2011, pp. 71 e sgg.

nei confronti di qualcosa che è stato scritto precedentemente, interiezioni adoperate come domande, di solito per chiedere un'implicita conferma agli altri lettori di ciò che si sta scrivendo, ma si trovano anche esempi di interiezioni tipiche del mondo dei fumetti, come *sigh* e *pfui*.

> «Il Corriere della Sera» 4:
> **Lettore_2896963**
> Ma questa Cirinnà (chi era costei?) non aveva detto pubblicamente che se il testo non passava come era stato redatto, lei si dimetteva? Ahahahaha... Che gente.

Simpatici sono i giochi di parole[15] creati dagli utenti, usati sia per avvalorare un'opinione sia per rendere l'atmosfera del "forum"[16] della testata più leggero e goliardico. La maggior parte dei giochi di parole riscontrati si basano sulla dichiarazione del Presidente del Consiglio dei Ministri Matteo Renzi che, in seguito alla delibera del Senato, ha affermato: «Ha vinto l'amore». Gli utenti si sono divertiti a giocare su questa frase, aggiungendo altri elementi per variarne il significato.

Assolutamente geniale è, invece, tra i diversi giochi di parole scritti dagli utenti, quello che si basa sulla stringa fonetica del MoVimento 5 stelle, che l'utente separa in diverse parole per ottenere *Mo Vi Mento* inteso come 'adesso vi mento'.

> «Il Fatto Quotidiano» 2:
> **move49**
> PD 38% m5s 21%, vinceranno domani....ahahhahahahaa!!!!..:)) scende il MO Vi Mento e salgono Lega e Forza Italia, della serie " Torna a casa Lassie"...ahahhahaha!!!!..:))

[15] S. BARTEZZAGHI, *Giochi di parole*, in *Enciclopedia dell'italiano*, a cura di R. Simone, con la collaborazione di P. D'Achille e G. Berruto, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana (versione on line), 2010-2011.

[16] Non si tratta propriamente di un forum perché i forum hanno una struttura e un tipo di gestione diversi, ma manca una parola specifica che designi lo spazio dei commenti che si trova sotto gli articoli, per cui lo chiamerò, seppur impropriamente, forum.

All’interno del corpus dei commenti presi in considerazione possiamo anche notare alcune strategie particolari messe in atto dagli utenti per rendere più efficace il loro messaggio[17].

Come strategia di focalizzazione dell’attenzione, è molto efficace l’uso di elenchi puntati[18], che espongono in modo immediato e schematico gli argomenti ritenuti fondamentali dall’autore del testo. Anche Nielsen[19] nel proprio prontuario per scrittori digitali consiglia l’uso di elenchi puntati per far arrivare il messaggio anche a lettori che leggono il testo velocemente e nella modalità che egli definisce «*scanning*». Mancando, nelle possibilità offerte dal programma che gestisce i commenti sulle testate online, l’opzione «elenco puntato/numerato», che invece è presente in programmi di scrittura come Word, gli utenti creano espedienti grafici per riprodurre questa funzione come ad esempio la numerazione dei concetti principali, il semplice andare a capo oppure l’andare a capo accompagnato dai trattini.

> «Il Fatto Quotidiano» 59:
> **mariele**
> particolare,trovo disgustoso tutto l'accanimento contro il M5S organizzato dalla gazzarra dei media e dei troll prezzolati di Renzi,per far credere che la legge non passava per colpa dei 5stelle che avevano rifiutato il canguro,cioè la cancellazione delle migliaia di emendamenti proposti soprattutto dalla Lega e molte centinaia dallo stesso Pd, quando:
> -il M5S non ha proposto nessun emendamento
> -il canguro è stato dichiarato incostituzionale un anno fa
> -il presid. del Senato Grasso si è rifiutato di applicarlo perché 'illegale'
> -e in Senato non è mai avvenuta mai una discussione o votazione sul testo,ma questo è stato presentato alla fiducia(dunque con Renzi che calpestava 3 volte il diritto del Senato di discutere,modificare e legiferare)
> Ma l'informazione è stata distorta in modo perverso come è stata distorta l'uscita dei 5stelle dal Senato,quando essi avevano precisamente dichiarato che non avrebbero votato alcuna manomissione della Cirinnà e così hanno fatto

[17] Si veda per approfondimenti C. BRACCO, *Fenomeni ‘testuali’ e modifiche della grammatica generativa*, in «Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, Serie III, 7.1, 1977, p. 395.
[18] Preziosi consigli sull’uso degli elenchi puntati si ritrovano su un *blog*, Breadcrumbs, di MARTINO al seguente link: https://tizianamartino.wordpress.com/2010/03/01/i-punti-elenco-norme-duso/.
[19] Un’analisi più dettagliata è disponibile sul suo sito web ai seguenti link: https://www.nngroup.com/articles/how-users-read-on-the-web/; https://www.nngroup.com/articles/concise-scannable-and-objective-how-to-write-for-the-web/.

Un espediente molto particolare adoperato da un utente del «Fatto Quotidiano» per illustrare le proprie idee all'utente a cui sta rispondendo è quello di porre delle domande, di cui la risposta è, secondo lui, evidente, e di porre sotto alla domanda due box, creati graficamente con delle parentesi quadre, [], entro cui scrive la possibile risposta, positiva o negativa. Si viene, così, a creare un *layout* simile ai questionari a risposta multipla, in cui, idealmente, l'utente che legge il commento dovrebbe barrare una delle due caselle per dare la propria risposta.

> «Il Fatto Quotidiano» 21:
> **Brigante E Mezzo**
> Ti sei accorto che stai rispondendo a un altro post?
> Vediamo se capisci?
> Il M5S è andato a fare megafonate per spiegare il voltafaccia al movimento LGBT?
> [SI] [NO]
> Il M5S ha paura di essere contestato dal movimento LGBT?
> [SI] [NO]
> E' molto semplice, vedi?

Rapporti tra gli utenti e la testata, e tra gli utenti stessi

Fino alla nascita delle testate online e allo sviluppo delle piattaforme che le ospitano, l'unico modo che i lettori avevano per comunicare con la testata e con gli altri lettori era mediante lettere spedite alla redazione, le cosiddette *Lettere al direttore*[20]. Ancora oggi questa possibilità rimane, sia in forma cartacea sia attraverso le e-mail. Molto più comune è, però, il commento scritto direttamente sotto all'articolo online. Sicuramente il commento diretto è più agile e veloce da produrre, per cui presenta caratteristiche diverse rispetto alla classica lettera al direttore. Una differenza importante sussiste, però, tra i due tipi di interazione. La prima, infatti, è mediata dalla redazione che fa da filtro, scegliendo quali lettere e quali risposte pubblicare, mentre i commenti sotto gli articoli di giornale online vengono tutti

[20] Per approfonimenti si veda: A. BSCHLEIPFER, *Parmalat: La parola ai lettori. La lettera al direttore come breve strumento di reazione pubblica*, in *Testi brevi. Teoria e pratica della testualità nell'era multimediale*, a cura di G. Held, S. Schwarze, Frankfurt Am Main, Peter Lang, 2011, pp. 193-211.

pubblicati senza alcuna supervisione o con una supervisione molto lasca.

Nell'analisi riguardante il rapporto tra gli utenti e la testata, mi sono concentrata sulle modalità e sulla frequenza con cui gli utenti si rivolgono alla redazione e ho analizzato quali generi di riferimenti intertestuali[21] vengono fatti per mantenere la coerenza della discussione.

Nel *corpus* di commenti da me presi in considerazione si può notare una scarsissima presenza di commenti in cui l'utente si rivolge direttamente alla redazione del giornale. Questo è probabilmente imputabile alla possibilità che gli utenti hanno di commentare direttamente sotto all'articolo, per cui viene saltato il passaggio attraverso la redazione, che non viene più considerata l'interlocutore principale e che, tutt'al più, interviene retroattivamente eliminando commenti ritenuti poco rispettosi. Quando, infatti, si rivolgono alla redazione, gli utenti solitamente lo fanno per chiedere la risoluzione dei problemi tecnici che talvolta colpiscono il *plug-in* che gestisce lo spazio dedicato ai commenti.

«Il Corriere della Sera» 188:
jona 52
Alleluia....Corriere....avete risolto il problema...era l'ora...comunque grazie!!

Per quanto riguarda, invece, i riferimenti intertestuali, ve ne sono di diverso tipo: quelli intra-mediali, ovvero interni allo stesso giornale, quelli inter-mediali che rimandano ad altri giornali, e quelli extra-mediali, che rimandano a fonti diverse.

Nei commenti analizzati ho preso in considerazione come rifermenti intra-mediali quelli che si riferiscono all'articolo commentato, non a tutta la testata, non avendo la possibilità di analizzarla integralmente. Ve ne sono numerosi esempi, ma è importante notare come la maggior parte di questi si rifaccia a elementi presenti nel titolo o nell'occhiello. Tale dato può dipendere, a mio parere, da due fattori: i titoli

[21] R. GLÄSER (*Fachtextsorten im Englischen*, Tübingen, Narr, 1990, p. 144) definisce la lettera al giornale come un testo che è sempre e comunque in relazione con altri testi.

degli articoli sono generalmente ben congegnati e una loro caratteristica specifica è quella di essere mirati a catturare l'attenzione del lettore. Un'altra motivazione, meno incoraggiante, può essere, invece, il fatto che la maggior parte dei lettori si ferma al titolo, al massimo all'occhiello, e non legge affatto l'articolo, ma decide comunque di commentare per esprimere la propria opinione.

> «La Repubblica» 170:
> **george123**
> Giornata preistorica, non storica.

Sono molto, invece, difficili da riconoscere i riferimenti inter-mediali, in quanto gli articoli presi in considerazione sono molto simili tra loro. Un caso fa, però, pensare a questo tipo di riferimento: l'articolo del «Fatto Quotidiano» non riporta la dichiarazione di Alfano: «abbiamo impedito una rivoluzione contronatura», riportata invece dalle altre testate. Gli utenti che commentano fanno, però, spesso uso di questa citazione, con cui possono essere venuti in contatto leggendo il corrispondente articolo su un'altra testata.

> «Il Fatto Quotidiano» 95:
> **Wyatt Earp**
> Quando si usa il termine "contro natura" l'intenzione non è quella di offendere nessuno. Noi umani siamo l'unica specie animale capace di avvelenarsi consapevolmente quando ad esempio fumiamo una sigaretta. E' contro natura anche questo comportamento, ma noi umani riusciamo persino a fare di questo diritto all'avvelenamento una liberta' individuale quasi intoccabile […].

Sono piuttosto numerosi i riferimenti extra-mediali, che provengono dalle fonti più svariate, come il mondo del cinema, della musica o della letteratura.

«La Repubblica» 163:
antares19
Dedicato ai M5S
Fama di loro il mondo esser non lassa;
misericordia e giustizia li sdegna:
non ragioniam di lor, ma guarda e passa. (Dante, Inferno, III, 51 ss)

Per quanto riguarda, invece, il rapporto tra gli utenti stessi, ho focalizzato la mia attenzione sulle formule da loro usate per salutarsi, sugli allocutivi di cortesia adoperati, sul *quoting* e sui riferimenti ai nickname e agli avatar degli altri utenti.

Il saluto ha la funzione pragmatica di mediare il rapporto con un'altra persona, aprendo e chiudendo la comunicazione, mediante l'uso di più codici simultaneamente: quello verbale, quello gestuale e quello prossemico.

Nel corpus dei commenti che ho analizzato vi è un uso piuttosto scarso di formule di saluto, sebbene solitamente, anche nell'evoluzione dalla comunicazione epistolare cartacea a quella via e-mail[22], l'insieme delle convenzioni sociolinguistiche, di cui le formule di saluto fanno parte, è stato tramandato ed è rimasto pressoché invariato; così, nelle forme di comunicazione immediata e concisa tipiche delle *chat lines* e degli sms, l'assenza dei saluti è considerata una violazione della *netiquette*, l'insieme di regole del galateo di internet[23]. Eppure, forse i commenti rappresentano una forma di comunicazione ancor più immediata e priva di rapporti personali che fanno percepire agli utenti le formule di saluto come una convenzione superflua che andrebbe ad appesantire inutilmente il commento.

Interessanti sono, però, alcune formule di apertura e di chiusura tipiche del linguaggio epistolare, come *caro*, *gentile signore*, *egregio* o *con immutata stima*, che mostrano come alcuni utenti sentano ancora la vicinanza del mezzo digitale a quello cartaceo, avvertendo il bisogno di rapportarsi agli altri utenti come farebbero in una rubrica sullo stampo di *La parola ai lettori* di un giornale cartaceo.

[22] Interessante a questo proposito è G. FIORENTINO, *Nuova scrittura e media: le metamorfosi della scrittura*, in *Scrittura e società. Storia, cultura, professioni*, a cura di G. Fiorentino, Roma, Aracne, 2007.
[23] S. CANOBBIO, *Formule di Saluto*, in *Enciclopedia dell'italiano*, op. cit., *ad vocem*.

«Il Corriere della Sera» 123:
Ninanina68
Egr. sig.re se le elezioni non danno un vincitore si fanno governi di emergenza, ma non certo con il segretario di un partito eletto con le primarie. Non prendiamoci in giro.

Raramente, e solo sulla «Repubblica» e sul «Corriere della Sera», in chiusura si trova anche la firma dell'utente, solitamente composta solo dal nome. Probabilmente, la rarità della firma alla fine del post è dovuta alla presenza dei nickname che fanno sentire la firma stessa come superflua.

«La Repubblica» 67:
enzolab01
E' arrivato dove? enzo

Un altro importante segnale della deissi sociale sono gli allocutivi di cortesia. La scelta dell'allocutivo da usare è determinata dal contesto (formale o informale) in cui si realizza il dialogo e dal tipo di relazione esistente tra i parlanti. Gli utenti che commentano le testate online tendono a darsi reciprocamente del *tu*. Ci sono casi in cui si danno del *lei*, generalmente quando si trovano in disaccordo, come espediente per prendere le distanze da quanto sostenuto dall'altro utente.

«La Repubblica» 139:
frediana
Ma si vergogni lei! Se non prendeva in mano lui la questione stavamo ancora a discutere per altri 20 anni!

Nel caso che segue possiamo notare un'anomalia, in quanto l'autore del post si rivolge direttamente al Presidente del Consiglio Renzi, chiamandolo per nome, ma dandogli del *lei*.

«La Repubblica» 49:
desertflower
Matteo, perchè non spiega gli intrecci amorosi che ha "regolarizzato" ai figli... con parole povere... e in ITALIANO. Così capiamo anche noi!

La citazione (o *quoting*) nella CMC è l'azione di scrivere un messaggio riportando, integralmente o in parte, un messaggio scritto in precedenza da un altro utente. Nello spazio dedicato ai commenti dei lettori delle testate online che ho preso in considerazione, non c'è l'opzione *quote*, spesso presente nei forum, per cui, se l'utente decide di citare un messaggio di un altro utente, deve adoperare il "copia e incolla". Questo determina un basso numero di citazioni all'interno del *corpus* analizzato. Gli esempi di *quoting* presenti nel *corpus* sono, inoltre, sempre delle riprese parziali del commento cui si sta rispondendo, mai il commento completo. Probabilmente questa è una strategia per rendere la risposta più efficace, perché si evidenzia solo la parte cui si intende replicare:

«Il Fatto Quotidiano» 63:
mariele
Glu unici che volevano questa legge erano il M5S e Sel (i radicali ormai non contano)
ma tu sai solo parlare della 'gabbietta di Casaleggio'
la gabbiona di pregiudizi, balle, falsità, promesse rovesciate, imbrogli e inganni di renzi nemmeno la vedi
tu non sei cecato
tu sei pagato per dire queste stronxaggini

In alcuni casi si trovano nei commenti dei riferimenti agli avatar, ovvero all'immagine scelta dagli utenti come rappresentazione grafica di sé stessi[24], e ai nickname, ovvero ai nomi utente pubblici scelti dal lettore. Nel caso che segue l'utente riprende il nickname, *traurig*, che in tedesco significa 'triste', per avvalorare

[24] Molto interessante a proposito degli avatar è M. S. MEADOWS, *I, Avatar: The Culture and Consequences of Having a Second Life*, Berkeley, CA, New Riders, 2008: «*Socially, an avatar represents the user. This is a bit redundant to say, because you don't need a representation if there's no one else around, but the social component is important. […] Avatars are what allow users to interact in social spaces*».

l'opinione espressa nel proprio commento, aggiungendo *aber wahr*, scrivendo così, in tedesco, 'triste, ma vero':

> «Il Fatto Quotidiano» 112:
> **bevgi**
> Per una società scellerata, depravata, e senza Dio tutto diventa normale. Traurig, aber wahr. Ti ti credi di essere meglio di quelli che vivevono nell medioevo? […].

Conclusioni

La rivoluzione informatica ha profondamente modificato il nostro modo di intendere e vivere la comunicazione. Con un click, ormai, possiamo raggiungere chiunque, da qualsiasi parte del mondo si trovi. La comunicazione è diventata rapida, veloce, breve, frammentaria, come un costante e infinito dialogo che, anche quando lasciato in sospeso, può essere ripreso in qualunque momento. La multimedialità ha poi aperto infinite nuove possibilità. La comunicazione scritta non è più fatta solo di parole, ma anche di un susseguirsi di immagini, suoni e video che arricchiscono i nostri dialoghi.

Questo nuovo modo di comunicare ha fortemente influenzato anche la stampa, che si è adeguata e ha imparato a sfruttare tutte le possibilità offertele dal mondo digitale. Gli articoli delle testate online sfruttano appieno le caratteristiche della comunicazione mediata dal computer: sono più brevi, concisi e catturano l'attenzione del lettore con gallerie di immagini e accattivanti video. E, come abbiamo visto, questa rivoluzione ha anche modificato il rapporto tra il giornale e i lettori.

Mentre fino a una quindicina di anni fa il lettore, per poter scrivere alla redazione, doveva prendere carta e penna, sedersi, stendere una lettera ben ragionata, che avesse tutte le caratteristiche dello stile epistolare, comprare il francobollo, affrancarla e spedirla, oggi non è più così. Infatti, in qualunque momento, disteso sul divano, in piedi in metropolitana, mentre aspetta un amico per un caffè, il lettore può rapidamente scrivere un breve commento sotto l'articolo di giornale che lo interessa e

partecipare, così, al dibattito e alla formazione di un'opinione pubblica, esprimendo il proprio pensiero.

Tra le due diverse modalità di intervento, la lettera cartacea alla redazione e il commento digitale, vi sono, però, numerose differenze.

La lettera cartacea (o anche un messaggio di posta elettronica, e-mail, alla redazione) è ben ponderata, ragionata, e ha dietro un reale impegno e un interesse che spingono il lettore a compiere tutti i passi che l'inviare una lettera richiede. Anche così facendo, egli non ha la garanzia che la redazione poi pubblichi il suo intervento. Infatti, lo spazio per la pubblicazione delle lettere sul giornale cartaceo non è infinito; inoltre, la redazione può, a seconda dell'argomento e anche del suo orientamento, fungere da filtro e bloccare la lettera, decidendo di non pubblicarla, oppure può scegliere di pubblicarla solo in parte. Il dialogo tra lettore e giornale e tra i lettori stessi, negli spazi appositamente dedicati, è quindi mediato da una redazione che ha pieno potere di veto.

I commenti agli articoli delle testate online sono, invece, immediati: poche battute sulla tastiera, invio, ed ecco che vengono automaticamente pubblicati. Questo rende più semplice e veloce partecipare allo scambio di opinioni rispetto alla macchinosità delle lettere cartacee.

Questa rapidità, unita alla dialogicità intrinseca nella CMC, ha però modificato profondamente sia la lingua degli utenti sia il loro modo di relazionarsi con la testata e tra loro stessi. Sono scomparsi quasi completamente i tratti tipici della scrittura epistolare; infatti, gli utenti fanno scarso uso delle formule di apertura e di chiusura e della firma finale. Inoltre, il rapporto, anche tra sconosciuti, si è fatto più confidenziale, con il netto prevalere dell'allocutivo *tu* sull'allocutivo *lei*. Si notano anche molti fenomeni tipici del parlato riportati tramite espedienti che permettono di riprodurli tramite la tastiera: pause riflessive espresse con l'uso dei puntini di sospensione, toni enfatici rappresentati con le maiuscole, espressioni del viso rese con le *emoticons* e interiezioni che aiutano l'utente a esprimere il proprio stato d'animo.

Troviamo, invece, come espediente prettamente grafico l'uso di abbreviazioni

che permettono all'utente una maggior rapidità di scrittura. Altri espedienti grafici, in questo caso di focalizzazione, sono l'uso di elenchi puntati e di *multiple choices*.

Da quanto analizzato possiamo, quindi, dedurre che gli utenti percepiscono questo confronto come più vicino a un dialogo *vis à vis* che a uno scambio epistolare classico, come sono invece le lettere al direttore cartacee.

Il rapporto con la testata emerge, principalmente, tramite i riferimenti intertestuali di tipo intra-mediale. Questi rifermenti però, si rifanno, per lo più, al solo titolo e occhiello, instillando il dubbio che i lettori si siano fermati lì senza leggere integralmente il corpo dell'articolo che hanno commentato.

Manca, inoltre, nel caso dei commenti agli articoli dei giornali online, quasi sempre la mediazione da parte della redazione. Mancano, infatti, quasi completamente, commenti che si rivolgano direttamente alla testata, se non per la richiesta di risoluzione di problemi tecnici.

Lo scambio di idee è, quindi, libero e, in genere, non controllato in alcun modo. Ognuno può esprimere la propria opinione senza preoccuparsi del fatto che, andando contro la linea di pensiero del giornale, il suo commento non verrà pubblicato. Inoltre, il format con cui queste pagine sono configurate invita allo scambio di opinioni tra i lettori, garantendo la possibilità di rispondersi a vicenda; gli utenti, dunque, possono così dar vita a discussioni potenzialmente lunghe e anche complesse.

È vero che questo format può portare a commenti meno ponderati e più superficiali, ma garantisce, rispetto alla lettera al direttore cartacea, la professione democratica di diritto di espressione di ognuno, senza filtri o censure, stimolando lo scambio di idee tra i lettori dei vari giornali, che possono aprire ogni giorno un confronto con altri utenti su ciò che accade quotidianamente in Italia e nel mondo, incoraggiando un dibattito senza censure e aiutando e stimolando la formazione di un'opinione pubblica libera.

Elena Cappiello

Bibliografia

- N. S. BARON, *Alphabet to Email. How Written English Evolved and Where It's Heading*, London-New York, Routledge, 2000;
- ID., *Letters by phone and speech by other means: the linguistics of Email*, in «Language and Communication», 18, 1998;
- A. BARACCO, *La comunicazione mediata dal computer*, in *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, a cura di C. Bazzanella, Milano, Guerini Studio, 2002, pp. 253-67;
- G. BERRUTO, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo* [1987], Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1997;
- C. BRACCO, *Fenomeni 'testuali' e modifiche della grammatica generativa*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, Serie III, 7.1, 1977;
- A. BSCHLEIPFER, *Parmalat: La parola ai lettori. La lettera al direttore come breve strumento di reazione pubblica*, in *Testi brevi. Teoria e pratica della testualità nell'era multimediale*, a cura di G. Held, S. Schwarze, Frankfurt Am Main, Peter Lang, 2011, pp. 193-211;
- G. COSENZA, *I messaggi SMS*, in *Sul dialogo: contesti e forme di interazione verbale*, a cura di C. Bazzanella, Milano, Guerini Studio, 2002, pp. 193-207;
- M. DI PASQUA, *Emoticodex: la retorica delle emoticon*, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2009;
- G. FIORENTINO, *Brevità e microcontenuti nei blog*, in *Testi brevi: teoria e pratica della testualità nell'era multimediale*, op. cit., pp. 127-41;
- EAD., *Nuova scrittura e media: le metamorfosi della scrittura*, in *Scrittura e società. Storia, cultura, professioni*, a cura di G. Fiorentino, Roma, Aracne, 2007, pp. 175-207;
- R. GLÄSER, *Fachtextsorten im Englischen*, Tübingen, Narr, 1990;
- S. C. HERRING, *Computer-Mediated Communication. Linguistic, Social and Cross-Cultural Perspectives*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1996;
- P. KOCH, W. OESTERREICHER, *Gesprochene Sprache in Der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*, Berlin, De Gruyter, 2011;
- M. S. MEADOWS, *I, Avatar: The Culture and Consequences of Having a Second Life*, Berkeley, CA, New Riders, 2008;
- B. MORTARA GARAVELLI, *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza, 2003;
- E. PISTOLESI *Il parlar spedito: l'italiano di chat, e-mail e SMS*, Padova, Esedra, 2004;
- M. PRADA *L'italiano in rete. Usi e generi della comunicazione mediata tecnicamente*, Milano, Franco Angeli, 2015;
- B. SPURGEON, *Con Internet torna il geroglifico*, in «La Repubblica», 4 febbraio 1996;
- M. TAVOSANIS, *L'italiano del web*, Roma, Carocci, 2011;
- S. TURKLE, *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1996;
- S. TURKLE, *The Second Self: Computers and the Human Spirit*, New York, Simon and Schuster, 1984;
- J. YATES, *Oral and written linguistic aspects of computer conferencing*, in *Computer-mediated communication. Linguistic, social, and cross-cultural perspectives pragmatics Computer-mediated communication*, a cura di S. C. Herring, Amsterdam, J. Benjamins, 1996.

Sitografia

(ultima consultazione: 19 agosto 2016)

- S. BARTEZZAGHI, *Giochi di parole*, in *Enciclopedia dell'italiano*, a cura di R. Simone, con la collaborazione di P. D'Achille e G. Berruto, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana (versione on line), 2010-2011;
- S. CANOBBIO, *Formule di saluto*, in *Enciclopedia dell'italiano*, op. cit. (versione on line), *ad vocem*;
- T. MARTINO, *I punti elenco: norme d'uso*, 2010 (link: https://tizianamartino.wordpress.com/2010/03/01/i-punti-elenco-norme-duso/);
- J. NIELSEN, *How people read on the Web*, 1997 (link: https://www.nngroup.com/articles/how-users-read-on-the-web/).

Inediti e traduzione

In questa sezione si intende raccogliere, diffondere e commentare contributi inediti più o meno recenti della produzione e riflessione letteraria contemporanea, in particolare (ma non solo) nella loro dimensione interlinguistica e traduttologica. Vi troveranno spazio sia contributi teorici in materia di traduzione sia testi inediti di autori stranieri, accompagnati da versioni italiane e note introduttive realizzate da esperti della disciplina.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:
Macrosettori: 10/F, 10/I, 10/H, 10/L e 10/M
Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN-05: Letteratura spagnola
- L-LIN-06: Lingue e letterature ispano-americane
- L-LIN/07: Lingua e traduzione – Lingua spagnola

- L-LIN/04: Lingua e traduzione – Lingua francese

- L-LIN/12: Lingua e traduzione – Lingua inglese

- L-LIN/14: Lingua e traduzione – Lingua tedesca

Bufalino traduttore di Ramón Gómez de la Serna: analisi delle scelte traduttive

Premessa

Dopo lo studio di natura filologica[1] in cui abbiamo ripercorso la storia editoriale del volume *Sghiribizzi*[2], ci apprestiamo ad affrontare quest'opera, frutto della selezione e traduzione delle *greguerías* di Ramón Gómez de la Serna da parte di Gesualdo Bufalino, dal punto di vista traduttologico, attraverso delle riflessioni sulle scelte traduttive dei più emblematici "sghiribizzi"[3]; non tralasceremo, tuttavia, una riflessione sulla presenza di Ramón nell'opera di Bufalino, frutto del vivo contatto nato dall'esperienza traduttiva ma anche di una non indifferente affinità, consapevoli come siamo di quanto un autore tradotto possa essere respirato e assorbito da colui che lo traduce, soprattutto se si tratta di un traduttore che è a sua volta scrittore e lettore onnivoro.

Vedremo che i ripensamenti, i dubbi, i cambiamenti si riveleranno spie di un lavoro traduttivo – e di un generale *modus scribendi* tipico di Bufalino – tutt'altro che lineare, fatto di scelte dettate talvolta dallo stile personale, talvolta dalla volontà di rimaner fedele alla voce di Gómez de la Serna. Ma dietro i principali punti di forza e di debolezza della traduzione bufaliniana, infine, non potremo che individuare in *Sghiribizzi* quella sottile linea di confine che separa la creatività di Ramón e la sensibilità di Bufalino ma anche lascia che si sfiorino continuamente e talvolta che si sovrappongano fino a confondersi.

---

[1] A. FERRARO, *Bufalino traduttore di Gómez de la Serna: analisi delle varianti redazionali*, in «Diacritica», II, fasc. 2 (8), 25 aprile 2016.

[2] R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Sghiribizzi*, selezione e traduzione di G. Bufalino, Milano, Bompiani, 1997.

[3] Data la difficoltà di rintracciare il testo spagnolo di tutti gli "sghiribizzi" che compongono il volume – e data la presenza, nel dattiloscritto consultato per questo studio, di una parziale numerazione dei microtesti tradotti in riferimento alla pagina in cui l'originale spagnolo compare all'interno delle 1.500 pagine ramoniane di *Total de greguería* (Madrid, Aguilar, 1955) consultate da Bufalino –, la nostra analisi della traduzione si concentrerà solo sulle *greguerías* di cui abbiamo rintracciato l'originale, sufficienti comunque a delineare il profilo di Bufalino traduttore di Ramón e a trarre, quindi, le nostre conclusioni.

Dal profilo di Ramón, poliedrico umorista dal grottesco sorriso, emerge una particolare affinità con Bufalino nel considerare la scrittura come un appiglio sicuro contro il rischio di precipitare nel baratro dell'angoscia e nel terrore della morte. Una scrittura che in entrambi si carica di un barocchismo mai puramente estetico, ma allo stesso tempo di uno sperimentalismo che superi il concetto limitante di genere; una prosa che esprime continuamente, persino nel più breve aforisma o nella più semplice *greguería*, una devozione piena alla parola. Ma ciò che in realtà si cela dietro un *modus scribendi* così ricco non è altro che, in entrambi, quel costante desiderio e bisogno di dar voce ad un *io* che più non trova spazio nel *noi*. In Bufalino si esprime con la graffiante ma scettica ironia degli aforismi[4], in Ramón invece si fa sguardo attento che coglie ed esprime nelle *greguerías* i più piccoli e frammentari aspetti dell'esistenza. In Ramón, quindi, Bufalino ritrova la straordinaria capacità di render tutto parola, di fare della scrittura il solo e potente strumento in grado di scongiurare e annientare la caducità delle cose, in grado di esorcizzare l'inesorabile destino di morte.

Di conseguenza, la scelta di tradurre un autore di cui apprezza l'opera, lo stile ma ancor di più l'affine visione del mondo e della letteratura è dettata dalla possibilità che la traduzione offre di calarsi nel testo fino a riuscire a carpirne l'essenza: così come era avvenuto soprattutto con Baudelaire, Toulet e Giraudoux[5], Bufalino traduce Ramón sia per rendergli merito di aver offerto al panorama novecentesco delle forme brevi il prezioso contributo rappresentato dalla *greguería* sia per il desiderio di percepire come proprie, nel momento in cui prendono forma in lingua italiana, le geniali intuizioni ramoniane filtrate dalla sua sensibilità.

Questo modo di concepire la traduzione come strumento di iper-lettura dell'autore amato, ma allo stesso tempo come possibilità di calarsi nei suoi panni per vivere il medesimo momento creativo in cui un testo prende vita, si traduce sulla

---

[4] Cfr. G. BUFALINO, *Il malpensante*, Milano, Bompiani, 1987; *Bluff di parole*, Milano, Bompiani, 1994.

[5] C. BAUDELAIRE, *I Fiori del Male*, Milano, Oscar Mondadori, 1983; *Per Poe*, a cura di G. Bufalino, Palermo, Sellerio, 1988; P. J. TOULET, *Le controrime*, Palermo, Sellerio, 1981; J. GIRAUDOUX, *Susanna e il Pacifico*, Palermo, Sellerio, 1980. Per uno studio su Bufalino traduttore dal francese, cfr. *Le voleur de feu. Bufalino e le ragioni del tradurre*, a cura di C. Rizzo, Firenze, Olschki, 2005.

pagina in un susseguirsi di scelte dettate di volta in volta dall'uno o dall'altro modo di percepire l'atto traduttivo: nel primo caso si sentirà la necessità di una maggiore fedeltà al testo originale, poiché la traduzione/iper-lettura diviene strumento di conoscenza profonda sia per il traduttore stesso che per i destinatari del testo d'arrivo; nel secondo caso, invece, il traduttore tende a vivere l'atto traduttivo come se fosse un momento puramente creativo, quindi entrerà in gioco una maggiore libertà interpretativa ed espressiva. La frammentarietà del testo di partenza, inoltre, in cui ogni *greguería* dà vita a un singolo atto indipendente di iper-lettura, impedisce ulteriormente al traduttore di mantenere una certa continuità nell'affrontare l'attività traduttiva dell'intera opera.

Bufalino lettore e traduttore di Ramón

La conoscenza di Ramón da parte di Bufalino avviene durante la Seconda guerra mondiale, periodo che può considerarsi, tuttavia, un secondo boom di attenzioni da parte della critica e dell'editoria, che già negli anni Venti non erano rimaste indifferenti all'opera ramoniana e alla sua eco in tutta Europa: a questo primo periodo appartengono, infatti, le prime traduzioni di Ramón in italiano edite dalla casa editrice milanese Corbaccio, i cui titoli più significativi sono conservati anche presso la Fondazione Bufalino[6]. Un terzo momento di attenzione all'opera ramoniana si avrà negli anni Novanta, interesse che ci riguarda particolarmente poiché proprio in questo decennio vengono tradotte e pubblicate, sebbene solo in brevi selezioni, le *greguerías*[7].

---

[6] I romanzi *Il dottore Inverosimile* (Milano, Corbaccio, 1928), *Campionario* (Corbaccio 1928), *Circo* (Corbaccio 1928) e *Grand Hôtel* (Corbaccio 1929), a cui si aggiungono in seguito il saggio *Completa e veridica istoria di Picasso e del cubismo* (Palermo, Sellerio, 1984) e la famosa autobiografia in originale spagnolo *Automoribundia* (Madrid, Guadarrama, 1974). Alla Biblioteca comunale di Comiso si trovano, invece, diverse edizioni del *Dottore Inverosimile* (Milano, Dall'Oglio, 1951) e di *Circo* (Dall'Oglio 1950), molto probabilmente acquistate su richiesta o consiglio dello stesso Bufalino.

[7] Il primo ad occuparsene fu Danilo Manera, con due piccoli volumi per la Biblioteca del Vascello, *Mille e una greguería* (Roma, Biblioteca del Vascello, 1993) e *Donne, libri, astri e animali* (Biblioteca del Vascello 1993); a seguire, Bufalino con *Sghiribizzi*. Del decennio successivo, infine, sono invece *Ciao! come stai? Motti di spirito* (traduzione di Raimondo Marco Sorgia, Firenze, Polistampa, 2004) e *61 greguerías scelte. I bambini cercano di tirarsi fuori le idee dal naso* (selezione e traduzione di Elena Rolla, illustrazioni di Allegra Agliardi, Torino, EDT, 2010), piccolo volume pensato per l'infanzia. Ricordiamo, infine, una

Tentando di individuare i punti di contatto, consapevoli o meno, tra l'opera di Ramón e quella di Bufalino, ritroviamo tre emblematici esempi[8]. Il primo è tratto dal *Prólogo* di *Senos*, in cui Ramón inserisce l'espressione «*La cerbotana de mi pluma se ha propuesto eso, y decididamente se ha lanzado a ello con desesperación*»[9], metafora della penna come arma, indipendente da ogni controllo dello scrittore, che ricorda senza dubbio gli aforismi di Bufalino sulla scrittura[10], tra i quali proponiamo, come esempio, «occorrerebbe per la penna, come si usa per ogni micidiale strumento, il porto d'armi…»[11]; e, ancora, «anche quando le parole sembrano più volarmi sotto la penna, sento che hanno, ciascuna, un grammo di piombo nell'ala»[12]. La seconda frase che riportiamo, scritta da un giovanissimo Ramón nella sua prima opera di ispirazione autobiografica, *Morbideces*, potrebbe sicuramente suonare familiare a un appassionato lettore di Bufalino[13]: «*Hoy me considero el autor de todos los libros que he leído*»[14]. Sembra esprimere, difatti, la stessa intensa passione per la lettura dell'aforisma «Mi piace pensare a volte che i nomi degli scrittori che amo siano pseudonimi miei»[15].

Molto più significativo, invece, è il legame tra l'autobiografia ramoniana *Automoribundia*, presente tra i libri di Bufalino, e la pseudo-autobiografia del comisano *Calende greche*. Entrambe, innanzitutto, si muovono sullo stesso terreno di ambigua mescolanza tra verità e finzione: chi dice "io", infatti, porta il nome

---

brevissima ma dimenticata raccolta di *greguerías* tradotte da Eugenio Montale, intitolata *Frottole*, per il volume *Narratori spagnoli* curato da Carlo Bo (Milano, Bompiani, 1941).

[8] Precisiamo, tuttavia, che non si vuole svolgere in questa sede uno studio comparativo approfondito, che necessiterebbe di una lettura esaustiva dell'immensa opera ramoniana, ma ci si limiterà a riconoscere tra gli scritti di Bufalino, e quindi a segnalare, quelli che possono essere stati gli influssi della lettura di Ramón.

[9] R. GÓMEZ DE LA SERNA, *Senos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014 (ed. digital), p. 49.

[10] Non sappiamo con certezza se Bufalino avesse letto *Senos*, non presente nella sua biblioteca ma, tra i libri dello scrittore spagnolo tradotti in italiano, uno dei più noti; è molto più probabile, quindi, che Bufalino abbia elaborato personalmente la metafora, ma la citiamo ugualmente per dimostrare come le due prose convergano talvolta, sebbene in maniera indipendente.

[11] G. BUFALINO, *Bluff di parole*, cit., in ID., *Opere 1989-1996*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 924.

[12] G. BUFALINO, *Il malpensante*, cit., in ID., *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 1992, p. 1.056.

[13] Per *Morbideces*, opera mai tradotta in italiano e pertanto di difficile reperibilità da parte di Bufalino, vale la stessa riflessione che abbiamo espresso in nota per *Senos*.

[14] *Morbideces*, letto in C. M. MARTÍN DEL PINO, *Teoría literaria en los primeros escritos de Ramón Gómez De La Serna*, in «BoletínRAMÓN», n° 9, autunno 2004, p. 65.

[15] G. BUFALINO, *Il malpensante*, op. cit., p. 1.081.

dell'autore, Ramón e Dino, e vive circostanze reali della sua vita ma entrambi gli autori hanno volutamente costruito la loro opera su una doppia prospettiva, dai contorni molto sfumati, di realtà autobiografica e finzione romanzesca. Le due autobiografie, pur presentando sostanziali differenze, hanno alcuni dettagli straordinariamente sovrapponibili. Il primo tratto è già visibile sin dalle prime battute – e si manterrà tale parallelamente in entrambi i testi –, in cui la vita che nasce porta immediatamente con sé anche il germe della morte: in Ramón leggiamo

Titulo este libro Automoribundia, porque un libro de esta clase es más que nada la historia de cómo ha ido muriendo un hombre y más si se trata de un escritor al que se le va la vida más suicidamente al estar escribiendo sobre el mundo y sus aventuras. En realidad ésta es la historia de un joven que se hizo viejo sin apercibirse de que sucedía eso[16].

Mentre in Bufalino,

Un'agonia – la prima e la penultima agonia della sua vita – con sudore e sangue lo dirige verso la luce. […] Dall'orifizio, fra le due gambe spalancate e convulse, il grinzoso vecchietto s'affaccia, tutto pieghe, la pelle timida e blu. […] È nato. Ha cominciato a vivere, ha cominciato a morire[17].

In questi primi frammenti possiamo notare anche una seconda somiglianza, ovvero la scelta di descrivere la nascita, genericamente in Ramón e in maniera molto più creativa e dettagliata in Bufalino, parlando di sé in terza persona, in entrambi frutto di una sperimentazione linguistica in cui convivono tutte le possibili alternative[18].

---

[16] *Automoribundia (1888-1948)*, op. cit., letto in L. SCARANO, *Automoribundia de Ramón Gómez de la Serna: heterodoxia autobiográfica de un vanguardista insólito*, in «Iberoamericana», IX, 36, 2009, p. 50 (d'ora in poi si abbrevierà *Automoribundia de Ramón Gómez de la Serna…*).

[17] G. BUFALINO, *Calende greche*, in ID., *Opere 1989-1996*, cit., pp. 9-10.

[18] In Bufalino, in particolare, «il personaggio è Io, Tu ed Egli insieme, è visto dall'esterno nel momento della nascita e della morte, mentre da adolescente, giovane, adulto e vecchio guarda dentro di sé o problematicamente si sdoppia» (G. TRAINA, *«La felicità esiste, ne ho sentito parlare». Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012, p. 63).

Sempre a proposito di un tema così barocco come la morte, ritroveremo altri punti di contatto tra Ramón e Bufalino: morte che influenza tutta la loro scrittura e il loro inquieto vivere, creando un inseparabile binomio, per cui morte e scrittura si fanno volti di una medesima medaglia, verso cui più volte converge il loro sguardo. Per Ramón, infatti «*la escritura es una petulancia contra la muerte; más que contra la muerte, hacia la muerte*»[19]. E allo stesso modo, per Bufalino,

> la scrittura per me è un giocattolo che mi distrae dal pensiero della morte, mi fa credere di durare. È una autoterapia. Insomma, scrivo per guarire del vivere o comunque consolarmene. Detto altrimenti: scrivo per non morire, per ritardare l'esecuzione, per corrompere il carnefice[20].

O ancora, a testa alta con la medesima tenacia ramoniana, «Riscrivere una poesia, sempre la stessa, fino alla morte»[21].

Potremmo continuare ancora a cercare le notevoli somiglianze che caratterizzano la prosa di due autori che si specchiano sulla medesima angoscia esistenziale, ma il nostro obiettivo, alla luce di questo particolare interesse di Bufalino nei confronti di Ramón, è proprio quello di cercare di capire come questo si sia trasformato in attività traduttiva, come Bufalino da appassionato lettore sia diventato il più attento e fecondo traduttore delle *greguerías* ramoniane in Italia.

La greguería *ramoniana nel* Malpensante

Durante lo studio della genesi di *Sghiribizzi* siamo stati accompagnati da una strana sensazione: leggendo le *greguerías* tradotte in italiano, ci pareva di non saper più riconoscere se chi stava scrivendo fosse Bufalino o Ramón. È vero, sì, che il lavoro del traduttore non esula dall'utilizzo di uno stile personale nonostante le restrizioni del testo originale, ma è proprio nell'originalità degli accostamenti, nella

[19] *Automoribundia (1888-1948)*, op. cit., letto in L. SCARANO, *Automoribundia de Ramón Gómez de la Serna*…, op. cit., p. 54.
[20] *Essere o riessere. Conversazione con Gesualdo Bufalino*, a cura di P. Gaglianone e L. Tas, Roma, Òmicron, 1996; Comiso, Fondazione Gesualdo Bufalino, 2010, pp. 14-15.
[21] G. BUFALINO, *Il malpensante*, cit., p. 1.074.

vivacità di certe immagini e anche nella scelta delle figure retoriche che possiamo trovare, in fondo, qualche spiraglio attraverso cui Ramón entra in Bufalino.

Pur non avendo trovato esplicite citazioni ramoniane nelle raccolte aforistiche di Bufalino, non possono passare inosservati alcuni aforismi del Nostro che, sia per la struttura e il linguaggio sia per l'arguzia dell'osservazione, secondo la nostra personalissima opinione sembrano quasi usciti dalla penna di Ramón.

Ad esempio, l'aforisma «Il sonno è amore di morte, l'insonnia paura di morte»[22] sembra dialogare con la *greguería*[23] «Se la morte non somigliasse al sonno, le sarebbe molto più difficile coglierci di sorpresa»[24], così come «Motto siciliano: *Fra cent'anni tutti senza nasu*»[25] riprende la stessa "previsione" di «Fra cent'anni tutti calvi… Senza cuoio capelluto, però»[26]; infine, «Fra le labbra del cielo un'esile luna esitò…»[27] vede l'astro come se fosse un tratto del volto del cielo notturno, così come la tratteggia Ramón in «La luna è un'esclamazione di sorpresa della notte, il suo "Oh!" luminoso»[28]. Continuando, sebbene la struttura di «Il Colosseo, questo teschio di Roma, sotterratelo!»[29] sembri poco gregueristica, per via soprattutto dell'imperativo finale quasi del tutto assente in Ramón, l'associazione tra il monumento[30] e il teschio, oggetto che torna continuamente in Ramón data la sua ossessione per la morte, sembra proprio il frutto di un'osservazione infantile, nel senso positivo del termine; lo stesso sguardo fanciullo che potrebbe scrivere «Un paesaggio bello come una faccia»[31], «Una donna che porta sulla fronte le rughe come

[22] G. BUFALINO, *Il malpensante*, cit., p. 1.030.
[23] Tenteremo un confronto con le *greguerías* tradotte in *Sghiribizzi*, riportando solamente il testo in italiano tradotto da Bufalino, sia per una maggior facilità di consultazione sia perché, ovviamente, risultano quelle che lo hanno attratto maggiormente.
[24] G. BUFALINO, *Sghiribizzi*, cit., p. 205.
[25] G. BUFALINO, *Il malpensante*, cit., p. 1.063.
[26] G. BUFALINO, *Sghiribizzi*, cit., p. 203.
[27] G. BUFALINO, *Il malpensante*, cit., p. 1.047.
[28] G. BUFALINO, *Sghiribizzi*, cit., p. 170.
[29] G. BUFALINO, *Il malpensante*, cit., p. 1.047.
[30] Potremmo citare ugualmente, a dimostrazione del fatto che nemmeno il Colosseo è rimasto inosservato all'occhio di Ramón, la *greguería* «*El coliseo en ruina es como una taza rota del desayuno de los siglos*» (*Total de greguerías*, cit., p. 657).
[31] G. BUFALINO, *Il malpensante*, cit., p. 1.109.

un diadema…»[32] o «Punta Secca: una spiaggia col dito sulle labbra»[33]; ma anche lo stesso gusto a giocare con la personificazione, come in «Miracoli: un vicolo cieco può a volte recuperare la vista»[34].

Ben più frequenti, invece, gli aforismi in cui Bufalino riproduce una delle strutture tipiche della *greguería*, volta in entrambi i generi alla definizione – solitamente con il soggetto seguito dai due punti o dalla virgola –, soprattutto di contenuto metaforico; mi riferisco, ad esempio, a «Le bandiere: pannolini per popoli infanti che bagnano il letto»[35] o a «L'universo: un acrostico dove cerco di leggere Dio»[36].

L'esiguo numero di esempi rivela, tuttavia, l'effettiva difficoltà di poter azzardare e dimostrare dei parallelismi veri e propri, soprattutto perché vi è un approccio essenzialmente differente: se Ramón, pur nella tragicità della vita, riesce sempre e in qualunque contesto a sorridere e a vedere il lato umoristico delle cose, negli aforismi di Bufalino, nonostante l'ironia e l'arguzia, si sorride sempre a denti stretti e si sente spesso il peso della riflessione che impone al lettore di fermarsi ad ogni spazio bianco.

Nota *a Ramón: Bufalino critico*

Tutte le traduzioni che Bufalino ha realizzato e pubblicato sono state introdotte da un'attenta e squisita lettura critica, frutto senza dubbio della sua sensibilità letteraria. Anche nella *Nota* introduttiva al volume che analizziamo, infatti, così come era avvenuto per le traduzioni dal francese, non solo Bufalino tenta di trovare una motivazione alla sua scelta di tradurre e pubblicare le *greguerías*, ma dà vita a un'analisi critica molto complessa e interessante che merita in questa sede una breve rilettura.

[32] Ivi, p. 1.058.
[33] Ivi, p. 1.109.
[34] Ivi, p. 1.099.
[35] Ivi, p. 1.073.
[36] Ivi, p. 1.075.

Bufalino inizia a tradurre Ramón per trovare nella lettura «un ennesimo contagio di complice consolazione» e «l'inganno di un'euforia» in momenti di sconforto e malattia[37]. Nonostante ritenga «magro» il suo spagnolo e «scolastico il vocabolario» di cui si serve – ma sappiamo bene che la sensibilità del traduttore va ben oltre la perfetta conoscenza della lingua e questa sua modestia non gli impedirà assolutamente di produrre una brillante traduzione[38] –, Bufalino riesce a cogliere e beneficiare dello spirito di questi brevi ma funambolici testi «con lo stesso sfizio che se ne fossi io l'autore», vestendo i panni di Ramón e cercando innanzitutto di dare una sorta di definizione a un genere che sfugge a ogni etichetta:

> piroette e volteggi mentali, matrimoni morganatici tra creature di sangue diverso, combinati da un mezzano illusionista, dietro i cui passi penetriamo nel più mercuriale degli universi, un luogo ubiquo che è tutti i luoghi e nessuno […]. Giochi di prestigio adorabilmente datati, che domandano orecchie e occhi bambini. Non senza che vi risuoni dentro talora, a turbare il carnevale, un presagio funebre, un sentimento di cenere[39].

Alle molteplici definizioni – anche in relazione a possibili modelli su cui la riflessione del traduttore-critico non viene approfondita –, che si possono dare delle *greguerías*, «effetti speciali di luce e suono; con una tecnica del "mordi e fuggi" che ha fatto pensare ai telegrammi "scritti su un'unghia" di Jules Renard o, come lo stesso Ramón (sbagliando) ebbe a pretendere, alla velocità degli *hai-kai* giapponesi»[40], Bufalino fa seguire anche una personale ricerca di nomi a cui accostare quello di Ramón, «con pieno agio tra Picasso e Cocteau, Groucho Marx e Petrolini», sottolineando però il suo carattere, sì, avanguardista ma sempre

[37] Come ci ha confermato Giovanni Iemulo, bibliotecario della Fondazione Gesualdo Bufalino di Comiso, la traduzione delle *greguerías* è stata realizzata durante il periodo di convalescenza successivo a un'operazione al cuore che Bufalino subì intorno al 1994.

[38] In realtà, non aspirando a una traduzione completa dell'opera e non presentandosi come un ispanista, Bufalino si affida per la realizzazione di *Sghiribizzi* alla sua non approfondita conoscenza della lingua spagnola, che ha appreso da autodidatta, ma che è comunque sufficiente per portare a termine l'obiettivo prefissato, non trascurando in nessun momento l'utilizzo del dizionario, suo prezioso alleato; sapientemente, quindi, evita di scegliere e tradurre quelle *greguerías* che presentano maggiore complessità linguistica – dovuta a strutture non presenti in italiano o a giochi di parole intraducibili – che lo potrebbero condurre a spiacevoli fraintendimenti.

[39] Ivi, pp. 5-6.

[40] Ivi, pp. 6-7.

indipendente e sfuggente, che tende addirittura ad anticipare e rinnegare ogni scuola di pensiero.

L'analisi critica si sposta, quindi, ai processi che soggiacciono alla creazione del genere *greguería*, in cui l'attenzione di Ramón si sposta verso la quotidianità di oggetti e creature che solitamente non godono in letteratura di una così scrupolosa indagine psicologica, obbedendo a «un progetto di antropomorfizzazione parziale, dove le presenze umane non fanno in tempo a rassodarsi che già subiscono le più rarefatte alchimie e metamorfosi»[41]. Tuttavia, l'occhio critico di Bufalino si sofferma subito sul tema della morte che, come sappiamo, si traduce in molteplici «varianti d'una medesima fissazione e, quasi, ossessione» che fa addirittura «parlare d'un Ramón "nero"»[42]. Il carattere funebre dell'opera ramoniana viene poi dimostrato da Bufalino ricordando «il neologismo con cui egli coronò il frontespizio della sua autobiografia: "Automoribundia", intendendo sottolineare la condizione di perpetua condanna capitale cui sottostà ciascuno di noi»[43].

In tale opera, letta e sicuramente apprezzata dal nostro traduttore, Bufalino ritrova, così come nelle *greguerías*, in contrasto con la vena funebre, «un ingenuo, inatteso, patetico amor di vita»[44].

La *Nota* si sposta, dunque, verso una riflessione sulla «dispari fortuna critica di Ramón: grandissima ai tempi suoi (piacque a Joyce, a Valéry Larbaud[45]); florida tuttora nei paesi di lingua spagnola; un po' appannata altrove, immeritatamente»[46], ricordando con nostalgia «le glorie degli anni Trenta» e riconoscendo la sua suggestiva influenza su «un certo magismo del primo Bontempelli, qualche invenzione grafica di Steinberg» e ancora su «giovani umoristi bertoldeschi e non (da Zavattini a Marotta, da Mosca a Campanile…)»[47]. In poche pagine Bufalino tenta di

[41] Ivi, p. 7.
[42] Ivi, p. 8.
[43] *Ibidem*.
[44] *Ibidem*.
[45] Fu il primo traduttore di *greguerías* in lingua francese (*Échantillons*, Paris, Librairie Grasset, 1927) nonché autore di numerosi studi sull'importanza della figura e dell'opera ramoniana nel panorama letterario spagnolo contemporaneo.
[46] *Ibidem*.
[47] *Ibidem*. Il riferimento è al giornale «Il Bertoldo», che ospitò, tra le due guerre, alcuni tra i migliori umoristi

restituire alla figura di Ramón il suo valore persino citando e commentando alcune delle più brillanti *greguerías* che sceglie di tradurre, tra cui per ultima «"I remi piangono", che è la più breve delle *greguerías* […] tre parolette che contengono il meglio e il meno buono di Ramón: il suo colpo d'occhio infallibile e il suo limite di lambiccatura barocca»[48].

Con un andamento circolare, infine, l'introduzione critica torna al punto di partenza, lasciando spazio, quindi, alle confessioni del traduttore: Bufalino chiede, innanzitutto, che «si perdoni alla traduzione questa o quella insufficienza o licenza», offrendo già una chiave di lettura che ci suggerisce di non aspettarci un lavoro da traduttore passivo ma piuttosto un tentativo di leggere Ramón tramite Bufalino. La prima licenza a cui fa riferimento è quella del titolo, spiegando tutto il procedimento decisionale che sta dietro alla scelta di

voler rendere con "sghiribizzo" l'intraducibile *greguería*. È un vocabolo, *greguería*, che in spagnolo vale "schiamazzo", "vocìo", "baraonda", ma a Ramón è servito, al di là di ogni senso, per pura eufonia (è confessione sua[49]) […]. "Sghiribizzo" io propongo in cambio, che secondo il vecchio Fanfani vale "capriccio, pensiero fantastico e strano". Forse il meno indegno supplente del termine originario, non fosse che per la vaga (meno che vaga) assonanza[50].

Ultima licenza di cui Bufalino maggiormente si scusa è quella di aver inserito le *greguerías* scelte all'interno di un indice tematico, ritenendola, sì, un'«insidiosa scelta, perché accentua il pericolo di sazietà inerente ad ogni accumulo esorbitante […] e, inoltre, propone fittizie unità in un mondo nativamente pulviscolare», ma riscontrandone «guadagni […] di qualità superiore» che permettono di

italiani del Novecento.

[48] Ivi, p. 9.

[49] Bufalino avrà molto probabilmente letto il *Prologo* a *Total de greguerías* in traduzione nel volumetto *Mille e una greguería* di Danilo Manera, dato che i cinque tomi in fotocopia in suo possesso ne erano privi.

[50] Ivi, pp. 9-10.

vedere assemblate in forma di grappoli e di collages le riuscite più alte, di modo che ne risulti (almeno per talune voci: la luna, il tempo, la morte…[51]) un andamento di poemetto, dove ogni *greguería* assume il respiro d'una lassa poetica e qualunque *trouvaille* si redime nella purezza del canto[52].

Si noti bene, d'altro canto, che a questa scelta di dividere le *greguerías* in un indice tematico, e quindi in sezioni, contribuisce anche il *modus operandi* di Bufalino, le cui opere aforistiche, e non solo, presentavano già una ripartizione, sebbene non tematica, in capitoli ordinati scrupolosamente secondo un preciso progetto editoriale: per cui ne deduciamo la volontà intrinseca di non voler mai abbandonare la materia letteraria al caos ma di tentare di incanalarla sempre in una struttura che permetta di sorreggerla e che, talvolta, ne offra persino una chiave di lettura.

Consideriamo una chiosa finale: la sua selezione di sghiribizzi non deve né può «confondersi con la moda odiernissima degli zibaldoni di spiritosaggini così in auge nel nostro paese», poiché «Ramón, sia detto sommessamente, è tutt'altra cosa»[53].

Tradurre: tradire o amare?

Una prima analisi delle varianti, pubblicata in questa sede con il titolo *Bufalino traduttore di Ramón Gómez de la Serna: analisi delle varianti redazionali*, ci aveva già permesso di anticipare qualche osservazione sull'attività traduttiva compiuta da Bufalino con le *greguerías*, attività che, tuttavia, non presenta interventi sempre coerenti e costanti bensì una nutrita varietà di scelte personali che rendono molto difficoltoso delineare, con tratti decisi, il profilo di Bufalino traduttore. Siamo riusciti comunque a individuare, tra le innumerevoli scelte compiute, alcuni significativi

[51] Temi molto cari al Bufalino leopardiano.
[52] Ivi, p. 10.
[53] *Ibidem*. Bufalino probabilmente allude al grande successo di un libro antologico come *Anche le formiche nel loro piccolo s'incazzano* di Gino & Michele e M. Molinari (Torino, Einaudi, 1991).

interventi che Bufalino compie con una certa regolarità, sebbene non siano sufficienti a permetterci di parlare di un vero e proprio "canone" bufaliniano della traduzione[54].

C'è innanzitutto una predilezione per l'interruzione della linearità della frase, che si traduce sia in inversioni sintattiche che diano al periodo un ritmo del tutto differente sia soprattutto nell'inserimento dei due punti o del punto fermo che, come abbiamo visto, sono uno strumento consueto della prosa bufaliniana, la quale predilige molto spesso, soprattutto nell'aforisma, la cesura alla continuità di lungo respiro. Ad esempio, in

> Sgradevole spettacolo, un soprabito appeso: sembra un impiccato[55].
>
> *Lo malo de la gabardina es que siempre que está colgada parece un ahorcado.* (p. 1.422)

siamo di fronte a ben due interruzioni, prima con la virgola e poi con i due punti, che eliminano del tutto i connettivi logici espliciti. La punteggiatura quindi, completamente assente nell'originale se non con il punto finale, divide la frase in tre parti e dà vita a un ritmo ternario che è persino musicalmente supportato dall'allitterazione della *s*. A livello semantico, invece, si alza il tono di drammaticità dell'immagine con la scelta di tradurre l'espressione neutra «*lo malo de*» (letteralmente potrebbe tradursi con 'il brutto di', 'l'aspetto negativo di') con un più teatrale 'sgradevole spettacolo', in cui l'alto livello di letterarietà è dato anche dall'anticipazione dell'aggettivo, un riconoscibile ed elegante stilema bufaliniano.

Ecco un altro esempio di soppressione delle congiunzioni:

> Che piacere quando negli scaffali scopriamo un doppione! Si fa un posto nuovo per un libro nuovo[56].
>
> *Cuando en la biblioteca propia encontramos un libro repetido, respiramos a gusto, porque logramos un nuevo hueco*. (p. 877)

[54] Gli esempi da riportare potrebbero essere molto più numerosi ma, per questioni di spazio, ci limiteremo ad esporne un numero molto ridotto per ogni tipologia di scelta traduttiva individuata.
[55] Ivi, p. 17.
[56] Ivi, p. 148.

Sottolineiamo l'insolita ma felice scelta di rendere la prima immagine della *greguería* con l'esclamazione «Che piacere», la quale intensifica il grado di coinvolgimento sia di chi scrive che del lettore. E segnaliamo, infine, un'insolita ripetizione dello stesso aggettivo "nuovo" posposto al sostantivo nella seconda parte dello sghiribizzo, aggettivo che, fungendo da epifora in prosa, ripropone un ritmo binario che già era scandito dalle due frasi che compongono lo sghiribizzo.

Viceversa – a dimostrazione del fatto che non si può trovare una continuità nelle sue scelte traduttive –, potremmo trovare anche alcuni casi in cui Bufalino compie l'operazione inversa, cioè quella di ristabilire una linearità del discorso laddove il testo originale presenti qualche inciso o interruzione, come nella *greguería*

> Nessuna desolazione uguaglia quella del marciapiedi di una stazione quando l'ultimo treno è partito e in lampisteria i fanali spenti restano senza speranza a guardarsi fino al mattino seguente[57].
>
> *Ninguna desolación como la del andén cuando ha pasado el último tren y, ya sin esperanza hasta el día siguente, se guardan en lampistería los faroles apagados*. (p. 856)

Questi cambiamenti sintattici prevedono anche delle inversioni volte a distribuire diversamente il grado di rilevanza degli elementi costitutivi della frase; ad esempio, nella *greguería*

> Vivere in campagna, come ha fatto bene alla mela![58]
>
> *¡Qué bien le ha sentado la vida del campo a la manzana!* (p. 32)

notiamo l'anticipazione di «Vivere in campagna», che traduce con il verbo infinito sostantivato il sintagma nominale «*la vida del campo*», su cui si focalizza l'attenzione

[57] Ivi, p. 157.
[58] Ivi, p. 80.

anche grazie alla breve pausa che la virgola rappresenta, attenzione che nel testo originale era assorbita ben più dall'esclamazione iniziale *Qué bien*.

Un altro tipo frequente di cambiamento di classe degli elementi del discorso, come quello che abbiamo appena visto con *vida*/vivere, è quello che riguarda il passaggio da un aggettivo del testo originale a un sostantivo nella traduzione, preferendo la costruzione "sintagma nominale + modificatore", come in

> Tristezza dell'uomo quando si accorge di avere un calzino spaiato[59].
> *El hombre está* triste *porque descubre que tiene un calcetín sin pareja*. (p. 1448)

in cui l'aggettivo «*triste*» del predicato nominale lascia il posto al sostantivo «Tristezza», a cui segue il complemento di specificazione «dell'uomo», che acquisisce un rilievo non indifferente sia in quanto *incipit* sia per l'ellissi del verbo;
Vi sono anche casi, come ad esempio

> Il riflesso della luna nell'acqua è di così strepitoso effetto che non conviene copiarlo nei quadri[60].
> *La huella de la luna en el agua es tan efectista que no debe copiarse en los cuadros*. (p. 479)

in cui un aggettivo spagnolo viene reso con espressioni o locuzioni che ne parafrasino il significato: in questo caso *efectista* viene tradotto con l'espressione «di strepitoso effetto», in cui il sostantivo mantiene la stessa radice dell'aggettivo originale.

Accanto ai cambiamenti sintattici o morfologici, che talvolta portano a una certa modifica dell'equilibrio tra gli elementi della frase, si registrano anche dei cambiamenti che riguardano l'aumento o la diminuzione dell'intensità

[59] Ivi, p. 16.
[60] Ivi, p. 168.

dell'espressione tradotta con l'inserimento di locuzioni avverbiali, come ad esempio in

> Quando sarà stato covato **a puntino** l'uovo della luna, ne uscirà un'aquila enorme che con la sua ombra coprirà tutta la terra[61].
>
> *Cuando sea empollado el huevo de la luna saldrá un águila enorme que cubrirá con su sombra toda la tierra*. (p. 962)

Frequenti anche i cambiamenti di registro, che il più delle volte riguardano singoli termini, orientati verso un aumento della letterarietà del testo che però non ne altera l'equilibrio originale, come in

> A furia di dettare a una dattilografa flemmatica finì col diventare balbuziente[62].
>
> *De dictar a aquella lenta* dactilógrafa *se quedó tartamudo*. (p. 1379)

in cui notiamo la scelta di tradurre «*lenta*» con «flemmatica», sinonimo più colto e di uso meno comune, che tuttavia viene stranamente posposto al sostantivo di riferimento; anche nella *greguería*

> Quando aiutiamo un cieco ad attraversare la strada da un marciapiedi all'altro, abbiamo l'impressione di avergli fatto guadare il Gange, salvandolo da una procellosa corrente. Viceversa i ciechi con chitarra a tracolla passano senz'aiuto, come se navigassero galleggiando grazie a quella loro chitarra[63].
>
> *Cuando se ayuda al ciego para que pase de acera a acera parece que se le ha hecho cruzar el Ganges, salvándole a su procelosa corriente. Los ciegos con la guitarra en bandolera pasan solos, como navegando y flotando gracias a su guitarra*. (p. 530)

[61] Ivi, p. 172.
[62] Ivi, p. 152.
[63] Ivi, p. 163.

Bufalino sceglie di tradurre «*cruzar*» – che in effetti non avrebbe potuto tradurre letteralmente con 'attraversare' perché aveva già utilizzato questo verbo per tradurre «*pase*»– con un più colto «guadare» – che in spagnolo corrisponderebbe a *vadear*, di medesima etimologia latina – sicuramente al fine di creare una certa continuità semantica con il successivo aggettivo "procellosa".

Registriamo, inoltre, scelte traduttive volte ad esprimere con un solo termine un intero sintagma, come

> Il medico che ausculta il paziente è un indiscreto che origlia ciò che un polmone dice all'altro[64].
>
> *El doctor que pega el oído al pecho de un enfermo pretende escuchar indiscretamente las cosas que dice un pulmón del otro*. (p. 244)

in cui il verbo «ausculta» – che in spagnolo corrisponderebbe già ad *auscultar* – traduce e sintetizza l'immagine che si trasmette con «*pega el oído al pecho*»; osserviamo inoltre che la struttura verbo + avverbio «*pretende escuchar indiscretamente*» viene resa con un predicato nominale seguito da una relativa in cui il verbo «origliare» riprende e rafforza l'idea d'indiscrezione espressa dall'avverbio e che era già presente nella locuzione originale «*pegar el oído al*».

Ben più diffusa e interessante, invece, la tendenza ad aggiungere: per esplicitare espressioni che Bufalino ritiene forse troppo sintetiche e per chiarire riferimenti culturali che, tuttavia, potevano già ritenersi chiari anche nel testo originale. Ad esempio, in

> I gatti alzano gli occhi all'architrave della porta di casa, come per controllarne il numero esatto e assicurarsi di non aver sbagliato indirizzo[65].
>
> *Los gatos miran a lo alto de su puerta de calle, como comprobando si es ése el número de su portal*. (p. 926)

[64] Ivi, p. 176.
[65] Ivi, p. 69.

assistiamo a un approfondimento dell'immagine: «alzano gli occhi» per «*miran, lo alto de su puerta*» diventa "l'architrave", fino ad aggiungere in conclusione l'espressione «assicurarsi di non aver sbagliato indirizzo» che espliciterebbe una finalità che nel testo originale poteva cogliersi dall'intera *greguería*.

Ritroviamo anche casi in cui ad essere esplicitati sono i pronomi personali, che vengono sostituiti da sostantivi scelti in base al contesto o all'azione svolta nel testo, come in

> I bambini che giocano al cerchio corrono dietro un orologio senza cifre[66].
>
> *Los que juegan al aro corren detrás del reloj sin cifras*. (p. 332)

in cui «*los que juegan*» diventano «bambini»; e in

> Chi [La donna che] si tinge soltanto le sopracciglia è come quei biglietti da visita che portano solo una sottile lista di lutto[67].
>
> *Ese que no se tiñe más* que *las cejas es como esas tarjetas de visita que tienen sólo una punta de luto*. (p. 1.046)

in cui Bufalino inizialmente traduce «*ese que*» con il relativo "chi", per poi sostituirlo con il sostantivo femminile «la donna» – nonostante il dimostrativo «*ese*» fosse maschile –, attribuendole il gesto, di consuetudine femminile, di tingersi le sopracciglia.

Per quanto riguarda, invece, l'esplicitazione di riferimenti culturali, proponiamo due interessantissimi esempi:

[66] Ivi, p. 48.
[67] Ivi, p. 109.

Vi sono battenti che paiono volerci trattenere a viva forza per la giacca, come la moglie di Putifarre il casto Giuseppe[68].

Hay picaportes que nos quieren retener a viva fuerza por la túnica, como la mujer bíblica al varón casto. (p. 405)

in cui il riferimento all'episodio biblico[69] viene esplicitato dai nomi propri dei personaggi coinvolti, ma in cambio Bufalino sceglie di tradurre l'indumento originale «*túnica*» con un più attuale "giacca";

L'intrepido comunista, guardando la falce di luna: "Il martello, dov'è?"[70]

El osado comunista se pregunta al ver la media luna en el cielo: «¿Y cómo? Falta el martillo.» (p. 1.501)

in cui l'immagine della «*media luna*» viene resa direttamente con «falce», che quindi esplicita la metafora e la connessione con «il martello», simbolo politico del movimento comunista.

Sempre riguardo alla figura retorica della metafora, segnaliamo lo strano caso in cui viene inserita in traduzione la congiunzione "come" che trasforma l'espressione in una similitudine, abbassandone leggermente il tasso di poeticità:

Parlare è come scrivere nell'aria[71].

Hablar es escribir en el aire. (p. 1.412)

[68] Ivi, p. 72.
[69] *Genesi* 39, 6-20.
[70] G. BUFALINO, *Sghiribizzi*, cit., p. 169.
[71] Ivi, p. 153.

Altro tipo di cambiamento di ordine culturale, invece, è quello, curiosissimo, che avviene in

> Vi sono polli dalle zampe storte che somigliano a Charlot[72].
>
> *Hay unos pollos de* patas *torcidas que se parecen a Carlitos Chaplin*. (p. 539)

in cui Bufalino sceglie di tradurre il nome dell'attore, Charlie Chaplin, con il nome del suo personaggio più celebre, Charlot, raffigurato molto spesso con i piedi nella postura a cui Ramón fa riferimento nella *greguería*. Per far capire, forse, perché Bufalino sia stato attratto da questa *greguería*, al di là della sua nota passione per il cinema, condivisa peraltro dallo stesso Ramón, riferiamo un curioso particolare: chissà se per diletto o per necessità di chiarezza, nel volume *Total de greguerías* del 1955 Ramón inserisce prima di questa *greguería* il simpatico disegno stilizzato di un pollo con le zampe storte e un bastone tenuto sotto l'ala.

Se finora abbiamo commentato e valutato esempi in cui ritroviamo scelte più che altro linguistiche e formali che non intaccano l'interpretazione del testo originale, anzi in alcuni casi addirittura la favoriscono esplicitamente, non possiamo trascurare qualche raro caso in cui la traduzione sembra discostarsi maggiormente dall'originale, provocando talvolta alcuni cambiamenti di prospettiva. Ad esempio, in

> La macchina da scrivere galoppava, facendo schizzare sassi sotto i suoi zoccoli[73].
>
> *Galopaba en la máquina de escribir y además levantaba piedracitas al galopar*. (p. 1.437)

[72] Ivi, p. 72.
[73] Ivi, p. 152.

notiamo uno spostamento di focalizzazione da un soggetto implicito nell'originale, sicuramente uno scrittore o un dattilografo che sta battendo con vigore sui tasti, allo strumento utilizzato che nella traduzione ripropone sempre la metafora del cavallo al galoppo ma diventa il solo protagonista dell'immagine.

Nella seguente *greguería*

> Le muse soffrono assai di non trovare un fidanzato degno[74].
>
> *Las musas sufren mucho hasta encontrar un buen novio digno de ellas*. (p. 891)

invece, l'imprecisione nel tradurre «*hasta encontrar*» – che in questa frase può essere tradotto con 'finché non incontrano', una subordinata con valore temporale – con la causale «di non trovare», orienterebbe l'interpretazione verso l'immagine di queste muse perennemente sconsolate e sofferenti poiché non trovano un fidanzato degno, quando invece nel testo originale la loro sofferenza viene parzialmente rischiarata da una sorta di luce all'orizzonte che lascia intravedere il momento dell'incontro.

Sebbene siano comunque rare le interpretazioni soggettive di Bufalino che si allontanino dalle intenzioni originali di Ramón, purtroppo capita anche di imbattersi in casi in cui l'originale presenta termini ambigui o polisemantici che hanno obbligato il traduttore, in mancanza di un corrispettivo italiano che riproponesse la medesima ambiguità, a dover operare una scelta interpretativa; ad esempio, nella *greguería*

> La carta carbone troppo usata, nel tirarla fuori, sembra il brandello d'una mantellina di vedova[75].
>
> *El papel carbón muy usado que se tira es como un pedazo de manteleta de viuda*. (p. 1.393)

[74] Ivi, p. 154.
[75] Ivi, p. 152.

il verbo «*tirar*» può significare sia «tirare», accezione che Bufalino sceglie, sia 'gettare, buttare via', accezione che potrebbe essere avvalorata dall'attributo «*muy usado*», il cui avverbio è addirittura tradotto da Bufalino con «troppo»; la scelta, tuttavia, non incide sulla metafora, quindi potrebbe considerarsi comunque coerente con il messaggio che la *greguería* vuole trasmettere.

Lo stesso non può dirsi, invece, della *greguería*

> Gli ulivi, più di ogni altro albero, sono la prova che la terra è sostanza d'ossa[76].
>
> *Los olivos aprovechan como ningún árbol el fondo de huesos que hay en la tierra*. (p. 369)

in cui il termine «*hueso*» può significare sia «osso» che 'nocciolo' ma, nel momento in cui Bufalino sceglie la prima accezione, ne deriva una metafora che purtroppo fa perdere in italiano l'ambivalenza semantica che il termine originale creava tra il nocciolo del frutto degli ulivi e le ossa seppellite nella terra. Notiamo anche che il verbo «*aprovechar*» non viene tradotto alla lettera (significa 'approfittarsi di', 'sfruttare') ma con un sintagma che ne tradisce il significato (*aprovechan* viene indebitamente collegato a «prova», forse a causa del meccanismo noto come *false friend*), accentuando la sfumatura funebre della versione bufaliniana.

Questo gioco di ambiguità e polisemia, come sappiamo, è molto frequente nelle *greguerías*, soprattutto quelle di vocazione umoristica, in cui Ramón si serve della ricchezza semantica della lingua spagnola per dar vita a una miriade di giochi linguistici e *calembours* sempre molto arguti e creativi; ma Bufalino, saggiamente, come osserva anche Anita Fabiani, «preferisce non sacrificare le felici intuizioni ramoniane al suo desiderio di cimentarsi, per risolverli, in difficili rompicapi verbali»[77], evitando di tradurre perciò quelle *greguerías* che trovano nello

[76] Ivi, p. 31.
[77] A. FABIANI, *Dalla seduzione di lettura alla traduzione: Bufalino e gli "sghiribizzi" di Ramón Gómez de la Serna*, in *Bufalino narratore fra cinema, musica, traduzione*, a cura di N. Zago, Salarchi Immagini,

sperimentalismo linguistico il loro punto di forza. Tuttavia, laddove la lingua italiana consenta di ricreare il medesimo gioco di parole dell'originale, Bufalino non si sottrae dallo scegliere di inserire nella sua raccolta *greguerías* come

> La Parca è parca di parole[78].
> *La Parca es parca en palabras*. (p. 912)

Non manca però un caso in cui il traduttore non ha colto la polisemia del termine con cui Ramón gioca, incappando stavolta in un vero e proprio errore interpretativo; mi riferisco allo sghiribizzo

> Buttati nel nulla e basta così[79].
> *Arrójate a la nada, y nada*. (p. 733)

in cui «*nada*» ha sì nel primo caso l'accezione di «nulla», correttamente tradotto da Bufalino, ma nel secondo caso esprime l'imperativo della seconda persona singolare del verbo *nadar*, 'nuotare': il traduttore, invece, interpreta questo omografo nella stessa accezione del primo, ma, per evitare la ripetizione, lo traduce «basta così».

Abbiamo voluto finora dare un maggiore rilievo a quelle scelte, talvolta interessanti ed efficaci, talvolta più infelici ed evitabili, che il traduttore ha compiuto in sghiribizzi in cui il suo intervento è stato di maggior rilievo; tuttavia, precisiamo adesso che nella maggior parte dei testi tradotti l'atteggiamento di Bufalino è stato quello di mantenersi, nei limiti del consentito dalla lingua d'arrivo, sempre il più fedele possibile al testo originale, senza cadere quasi mai in traduzioni letterali che

---

«Quaderni della Fondazione Gesualdo Bufalino», 1, Comiso 2002, p. 121.

[78] G. BUFALINO, *Sghiribizzi*, cit., p. 212.

[79] Ivi, p. 209.

suonassero troppo artificiose o innaturali in italiano e, allo stesso tempo, cercando di rispettare, nelle più squisite *greguerías*, con una sensibilità tutta letteraria, quelli che sono gli aspetti lessicali, sintattici e semantici del testo originale.

Troviamo, quindi, anche numerosi sghiribizzi, soprattutto quelli più brevi, che possiamo leggere in parallelo con il testo originale poiché ne rappresentano una traduzione letterale; traiamo dalle primissime pagine di *Sghiribizzi* i seguenti esempi:

> Il fumo è la traduzione in niente di ciò ch'era qualcosa[80].
>
> *El humo es la traducción a la nada de lo que era algo*. (p. 1065)

> Vi sono strade che mi dan voglia di sciogliermi la cravatta[81].
>
> *Hay unas calles que me dan ganas de soltarme la corbata*. (p. 1.197)

> Quando il bambino mostra per la prima volta al padre un buco nella suola della scarpa, mostra la prima ferita della sua vita[82].
>
> *Cuando el niño enseña al padre por primera vez un agujero en la suela del zapato, muestra la primera herida de su vida*. (p. 329)

Conclusioni

Nonostante il lungo e ammirevole lavoro di Bufalino nelle vesti di traduttore, non abbiamo individuato un percorso costante di scelte coerenti che porti all'elaborazione di una sua personale "teoria e prassi della traduzione": lo scrittore comisano, infatti, più che essere mosso dallo spirito di fedeltà o tradimento, oggettività o soggettività, letteralità o libertà, equivalenza formale o dinamica – come alcuni teorici della traduzione definiscono i due estremi dell'attività traduttiva[83] –, è guidato di volta in volta a compiere scelte dettate da ogni singola *greguería*.

---

[80] Ivi, p. 134.
[81] Ivi, p. 18.
[82] Ivi, p. 49.
[83] Cfr. B. HATIM, I. MASON, *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Ariel, 1994; G. STEINER, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 2004; U. ECO, *Dire*

Lo studio delle varianti ha dimostrato che spesso a primi avvicinamenti al testo originale caratterizzati dalla resa letterale hanno corrisposto, poi, delle virate verso uno stile più personale e, viceversa, non sono mancati ripensamenti che hanno ricondotto passi più "ribelli" a riabbracciare lo stile ramoniano.

In questo viavai di varianti e di scelte traduttive efficaci o meno felici, tuttavia, abbiamo potuto riconoscere alcuni tratti caratteristici dello stile bufaliniano: quello che riteniamo più rilevante è sicuramente la predilezione per l'uso dei due punti, *in primis*, e del punto fermo come sostituti, nei limiti della comprensione, dei connettivi logici del discorso: scelta orientata, il più delle volte, a dare al testo un ritmo ancora più spezzato, all'interno della brevità del genere, e quasi sempre binario.

Ma il merito del volume *Sghiribizzi* non consiste unicamente nel lavoro traduttivo: non dimentichiamo, infatti, che Bufalino ha compiuto a monte un lungo lavoro di lettura e selezione tra le innumerevoli *greguerías* ramoniane, nelle quali trovano posto davvero tutti gli aspetti della vita umana, animale e materiale. Nemmeno per quanto riguarda la selezione abbiamo ritrovato un filo conduttore che ci permettesse di affermare con certezza quale fosse l'orientamento del Bufalino antologista, ma sicuramente la scelta è stata guidata innanzitutto dalla predilezione per i macrotemi che Ramón e il Nostro hanno in comune e poi dalla curiosità che talune *greguerías* più argute, sia per gli effetti umoristici sia per l'osservazione bizzarra e brillante, avranno suscitato in un animo così poeticamente sensibile come quello di Bufalino.

Proprio per questo ritroviamo in *Sghiribizzi* una straordinaria varietà di *greguerías* per tutti i gusti: dalle più poetiche – legate soprattutto a temi come la luna, le stelle, la vita, il sogno – alle più semplici e umoristiche – relazionate soprattutto con gli oggetti, gli animali e i gesti –; una selezione che cerca sempre di evitare ripetizioni per far sì che nelle poche pagine dedicate a ogni tema si possa avere una visione quanto più sfaccettata e completa dell'universo ramoniano.

---

quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione, Milano, Bompiani, 2007; S. BASSNETT, *La traduzione: teorie e pratica*, Milano, Bompiani, 2009; B. OSIMO, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2011.

Sghiribizzi, quindi, si rivela un'opera molto più complessa di una semplice selezione di *greguerías*: l'impressione che si ha – se ignoriamo i rarissimi casi in cui la libertà del traduttore si è risolta in qualche errore o forzatura interpretativa – è sempre quella di un dialogo a distanza, nonostante il tempo, lo spazio e la lingua, nel quale le due voci si alternano e si compensano. Talvolta prevale la voce di Ramón che impone al traduttore di mantenersi suo *lazarillo* e servitore fedele; talvolta, invece, prevale la sensibilità di Bufalino che, rispettosamente e senza vantare eccessive pretese, lascia che a guidarlo sia una sua più soggettiva interpretazione del testo, il gusto personale per un lessico più ricco e ricercato, e soprattutto il desiderio di imprimere nel testo delle scelte stilistiche, dettate la maggior parte dalle volte dagli effetti ritmici che ne derivano, che facciano percepire nella *greguería* ramoniana, come in un duetto armonioso, anche un *io* bufaliniano.

Proprio questo intrecciato lavoro di selezione e traduzione, infine, rende *Sghiribizzi* non soltanto un omaggio a un brillante scrittore spagnolo spesso sottovalutato o trascurato, al quale Bufalino ha voluto restituire un po' di meritata attenzione, ma anche un testo in cui la voce del Nostro è tutt'altro che assente o celata: nel «mondo nativamente pulviscolare»[84] di Ramón, Bufalino afferra quelle tante bollicine di sapone in cui vede riflessi i suoi gusti e i suoi diletti, i dubbi e le insicurezze, i sorrisi e gli sguardi tristi, restituendoci un testo in cui la voce dell'uno guida la mano dell'altro che, talvolta, tra le righe, rivela anche un po' di sé.

Anna Ferraro

[84] *Nota*, in G. BUFALINO, *Sghiribizzi*, cit., p. 10.

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Franco Zangrilli, *Pianeta dei misteri. Il neofantastico in scrittori postmoderni*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia Editore, 2016, pp. 220, eu 25,

ISBN 9788882414627

Molti scrittori postmoderni di racconti fantastici non rinunciano a rappresentare l'attualità della vita contemporanea e il pianeta misterioso che abitiamo: le loro opere e la loro scrittura vivono del rapporto insolubile tra realtà e finzione. Sono queste le premesse dalle quali parte il nuovo studio critico di Franco Zangrilli che da anni indaga le sfaccettature e le dinamiche della scrittura narrativa nell'universo vasto del postmoderno, gravitante attorno all'impossibilità delle grandi narrazioni, alla coscienza perduta della storia e alla consapevolezza che ogni scrittura non possa che essere riscrittura. Questi scrittori non producono, come si sostiene di frequente, in un dibattito critico-estetico tutt'ora in corso, opere narrative solipsistiche, ripiegate in una dimensione autoreferenziale e metaletteraria. Il dialogo ininterrotto di ciascun autore con la propria tradizione letteraria e la rivisitazione dell'ampio serbatoio dei temi del fantastico occidentale, se possono obbedire a un principio di rottura, raramente conducono al disinteresse verso la realtà della vita oggettiva e quotidiana. Anche quando dà vita a visioni singolari, attraverso processi di ibridazione e narrazioni frantumate, il racconto fantastico postmoderno «è una favola dei fatti, una fine rappresentazione neofantastica della realtà dei nostri tempi».

Il titolo del saggio di Zangrilli, *Pianeta dei misteri*, non è solamente di forte suggestione ma diventa un contrassegno ermeneutico di questo (neo)fantastico postmoderno. Non stupisce, pertanto, se nei cinque densi capitoli in cui è suddiviso

vengono presi in esame differenti tipi di racconti fantastici in altrettanti scrittori esemplari, da Leonardo Sciascia a Tommaso Pincio, passando attraverso Giuseppe Bonaviri, Oriana Fallaci e Antonio Tabucchi. Quella che emerge dalla scrittura degli autori indagati, in apparenza così diversi, è infatti l'immagine e il comune confronto con un mondo visto come pianeta enigmatico, nel quale ogni scrittore - come del resto ciascun individuo - sperimenta la propria presenza, ricercando segni e parametri con cui rapportarsi a una realtà sempre più sfuggente, indecifrabile.

In *Todo Modo* Sciascia smantella i «moduli canonici della *detective story*» attraverso una narrazione intermittente, ellittica, da monologo interiore che si nutre di memorie intertestuali da Pirandello a Gide e di commistioni di materiali iconici, mitici e archetipici. In questo spazio enciclopedico del fantastico, don Gaetano, grazie al suo demoniaco cinismo da diavolo occhialuto e all'utilizzo, a un tempo, di un lessico biblico ed evangelico, riesce a personificare in se stesso e a descrivere lucidamente come la Chiesa di Cristo si sia identificata in un certo momento storico con un tipo di ordine sociale. Parimenti, nella seconda parte del romanzo, che è quella maggiormente concentrata sulle modalità del poliziesco, l'uso amplificato del metagiallo, con il pittore-narratore che dapprima si fa detective e poi confessa inaspettatamente un delitto senza movente, sottolinea l'impossibile rinvenimento della verità e della giustizia, senza il sostegno delle istituzioni e della società. Il fantastico di Sciascia diventa un modo per descrivere il paradigma del potere nell'Italia degli anni Settanta e della coscienza individuale, nel loro comune travalicare i confini della ragione.

La narrazione fantastica di Bonaviri, di cui Zangrilli ripercorre le opere e l'itinerario artistico, è sin dai suoi esordi una modalità che «non intacca la sostanza neorealistica, ma la drammatizza». Il paesaggio dei dintorni di Mineo e la Sicilia diventano luoghi dell'anima e macrocosmo, un universo in cui sono depositate culture e mitologie millenarie, trasfigurate e contaminate, che Bonaviri originalmente riprende non per farne parodia ma attualizzazione, per inscrivervi idee, eventi storici e timori che tormentano il suo tempo. Così, la *Divina Foresta*, l'infinita e idilliaca

metamorfosi della vita, dalla particella Fermenzio all'avvoltoio Apomeo, si chiude con gli uomini che scoprono il fuoco e distruggono il paesaggio naturale, con il volo di ricerca di altri spazi nel cosmo, divenendo «allegoria della società postmoderna, che sta distruggendo se stessa». Allo stesso modo nel racconto *Il giovane medico e don Chisciotte*, per riferire solo di alcuni esempi, il gioco metacreativo con al centro lo spazio labirintico dell'ospedale di Frosinone (così lontano da Mineo!) diventa l'occasione per riflettere sulla società neocapitalistica e i suoi meccanismi, autentico baratro «che schiavizza e fossilizza in un prigione di intollerabile solitudine».

Vicina alle esperienze del *New Journalism* newyorkese, la Fallaci nei *Sette peccati di Hollywood* ricorre nell'affabulazione all'iperbole, alla caricatura, al grottesco, a similitudini combinate «con un selezionato bestiario». Più ampiamente recupera le tradizionali rappresentazioni del giardino dell'Eden e della *ghost house*, del santuario o del mito di Sodoma e Gomorra. E rappresenta così, da narratrice e personaggio, non solo quel paradiso artificiale di mummie e manichini che è l'industria del cinema hollywoodiano ma anche la frivolezza, il livello culturale e l'effimero della «società globalizzata alla ricerca di se stessa», che in quel microcosmo si riflette. Nel reportage *Se il Sole muore* vengono utilizzati procedimenti diversi: dal citazionismo (di Verne, Huxley, Orwell) al discorso meta-fantascientifico. L'intento è quello di descrivere e rappresentare tra curiosità e paure gli scenari possibili del futuro, attraverso un'inchiesta, a un tempo, reale e letteraria, «piena di disperato ottimismo».

Tabucchi decostruisce e recupera temi e strutture del fantastico in un complesso "gioco del rovescio" realizzato attraverso l'attenzione al «doppio della scrittura» e la «mimesi di vari generi letterari». Zangrilli analizza i suoi racconti più significativi gravitando attorno a macrotemi principali e a immagini ossessive della sua narrativa: le figure di padri defunti, a metà tra ricordo, fantasticheria, visione e presenza (*Pomeriggi del sabato*); il vedere e il sentire che rimarcano il carattere evanescente e misterioso di ogni comunicazione (*Voci*); il doppio e l'identità (*Lettera da Casablanca*); lo specchio come congegno che «incanta e strega il personaggio» e la

metascrittura che crea personaggi che sono il doppio dell'autore e proiezioni della sua identità spezzata (*Cinema*, *Vagabondaggio*). Pur nella loro diversità, i racconti di Tabucchi sono dei congegni perfetti, accomunati dalla capacità di rivelare il carattere labirintico, enigmatico, misterioso dell'interiorità umana.

Il capitolo conclusivo del saggio di Zangrilli è dedicato a uno degli scrittori contemporanei più interessanti, Tommaso Pincio, esponente dell'*Avant-Pop*, e principalmente a due suoi romanzi: *Lo spazio sfinito* e *Un amore dell'altro mondo*. Entrambi hanno al centro personaggi "diversi", disadattati, in una fuga da loro stessi, ora nei meandri di un viaggio cosmico ora nel mondo allucinato della droga. L'evasione impossibile dall'alienazione e da «una società disfunzionale» a livello dell'economia, dell'individualità e della parola si riflette nel meccanismo sconvolto di scomparsa e ricomparsa di memorie, identità e personaggi. E la diegesi adottata da Pincio non può che svelare una cosa e poi subito dopo il suo opposto, in una dimensione fatta di ellissi e immagini, incongruenze e simulacri.

Dietro il sogno, la menzogna, l'allucinazione ci sono, del resto, le verità più vere: quest'ultimo lavoro di Zangrilli, analizzando il legame tra immaginazione, racconto neofantastico e realtà contemporanea, ne fa il ritratto con la consueta chiarezza e con una tempestività insolita per gli studi critici.

Biagio Coco

Laurence Plazenet, *Solo l'amore*,
traduzione di Simona Carretta,
Milano, Mimesis, 2016, pp. 156, eu 14,
ISBN 9788857533728

Di certi saggi accattivanti si dice che si leggono come romanzi; di *Solo l'amore*, romanzo di Laurence Plazenet, professoressa della Sorbona ed esperta di letteratura del XVII secolo, si dovrebbe dire che si legge come un saggio. Lo ha tradotto, preservandone l'assorta eleganza, Simona Carretta per la collana «Elit – European Litterature» diretta da Massimo Rizzante per Mimesis.

Più che raccontare, in effetti, Plazenet contempla: e nel contemplare gli effetti anche minimi della passione amorosa traccia uno studio entomologico che si muove entro i confini (dettagliatamente evocati e insieme stilizzati) del romanzo storico ambientato nella Francia del Seicento. Un castello, la solitudine di una vita (quella della giovane Catherine d'Albrecht) isolata in una rete rada di rapporti umani, colma invece di libri, un padre assente o troppo assorto dietro ai propri fantasmi, una passione amorosa (non corrisposta, non equilibrata) per il proprio precettore, un Ramón che più che vivere l'amore lo sperimenta e ne discetta, distaccandosene grazie all'appoggio a filosofi e sistemi filosofici, lunghe attese di un incontro rivelatore e delusioni successive, ricerca o meglio scoperta di attività che facciano da surrogato all'amore e attutiscano il dolore della perdita. Ecco gli ingredienti di questo romanzo-saggio, in cui la dimensione letteraria, la scrittura, la trasmutazione della vita in parole, sembrano le uniche forme in grado di attribuire significato ai moti dell'animo e agli impulsi profondi dei personaggi. Per converso l'amore acuisce i sensi, rende più profonda la vista, sembra donare maggiore profondità al pensiero, maggiore vastità alla propria visione del mondo: senso illusorio di apertura, che però termina con ulteriori chiusure, esìli, fughe.

Consolazione, droga ottundente, la letteratura conforta gli animi esacerbati e li storna da fissazioni troppo dolorose: è la traduzione dell'amore e la chiave per il suo superamento, funge da sublimazione e, assieme alla filantropia, da terapia; vi è in essa, se praticata a un livello superiore di dedizione, qualcosa dell'estasi mistica. L'amore sembra diventare più trasparente, sembra svelarsi nei suoi meccanismi più reconditi, a patto che sia accomodato nei capitoli di un libro, nelle stanze di un poemetto. La letteratura permette all'innamorata delusa, respinta e logorata dalla sofferenza e dal dubbio, di vedersi soffrire come un personaggio e di compiangersi con la leggerezza con cui si compiange un personaggio.

Non c'è solo la passione amorosa per Ramón, nel romanzo ricco di sottigliezze di Plazenet; c'è l'amore che Catherine nutre per il padre, creatura distante eppure fragile, auto-esiliatasi dopo la scomparsa della moglie; e c'è quello struggente per la figlia avuta da Ramón, struggente e impotente, vista la morte prematura della piccola. Qui, a soccorrere Catherine nella manifestazione del suo amore doloroso, entra la pittura: il suo lutto è rappresentazione di un lutto materno, è una Pietà drammaticamente interpretata, che non è per questo meno vera, ma solo vissuta in modo sopportabile e come vista dal di fuori.

Alla fine, isolata dal mondo, disincantata anche riguardo al potere consolatorio dei libri, concentrata nell'attesa della morte e, potremmo dire, tumulata nel castello in quelle che paiono prove generali delle esequie, Catherine è incapace però di svincolarsi dall'immaginazione, è costretta ancora a *phantasmer*, a ripercorrere con il pensiero le occasioni avute e quelle mai avute con Ramón. L'epilogo, su cui non insisteremo per non rovinare il piacere intellettuale dello svelamento finale, sembra comunque riconciliare, nella sofferenza e nel rimpianto, i due amanti separati da troppo tempo.

Claudio Morandini

Contatti

Per autori e opere fino al ’500: quintiliani@diacritica.it o panetta@diacritica.it
Per autori e opere dal ’600 ai giorni nostri: panetta@diacritica.it

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: info@diacritica.it

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso “Angelicum” – Pontificia Università San Tommaso d’Aquino di Roma)

Editore:

Prof.ssa Anna Oppido, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Impresa individuale, iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 P. I. 13834691001

Redazione: via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Mail: info@diacritica.it (o panetta@diacritica.it)

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni